Studia Artistarum
Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

14

Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles

Studia Artistarum
Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

Sous la direction de

Olga Weijers
Huygens Instituut
KNAW – La Haye

Louis Holtz
Institut de Recherche et d'Histoire des Textes
CNRS – Paris

Studia Artistarum

Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

14

Guillaume Gross

Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles

BREPOLS

© 2007 BREPOLS PUBLISHERS s.a., Turnhout
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

D/2007/0095/175
ISBN 978-2-503-52723-9

Pour Anne

Table des matières

Préface de Jean-Yves Tilliette **9**
Avant-Propos **15**
Introduction **17**
Chapitre I. L'*organum* : sources et témoignages **25**
A. Les documents 27
B. Les manuscrits musicaux 32
1. Les sources de la polyphonie à trois et quatre voix 32
2. Le répertoire 33
C. Les traités 35
1. Le "traité du Vatican" 36
2. L'explication de la musique mesurée 38
D. Un premier constat 44
Chapitre II. L'évolution d'un héritage **47**
A. L'*organum*, entre permanences et nouveautés 50
1. Une tradition de procédés 50
2. La notation et le problème du rythme 61
B. La *musica mensurabilis*, un regard nouveau sur la musique 77
C. Le problème de la réception 92
D. Conclusion 101
Chapitre III. La polyphonie mentionnée en termes de rhétorique 105
A. Jean de Garlande 108
B. L' "Anonyme IV" 119
C. *Color*, *colores* et *repetitio* 124
Chapitre IV. *Artes poeticae* **135**
A. La force d'une tradition orale 137
B. Un enseignement pratique de la composition 144
Chapitre V. Une analyse en termes de répétition mélodique **157**
A. La répétition à petite échelle 160
1. L'ornementation simple : *color in ordinatione* et *florificatio vocis* 160
2. Une organisation mélodique de la phrase : *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *conduplicatio*, *gradatio*, *epanodos* et *anadiplosis* 163
B. La répétition entre les voix supérieures 186
1. *Repetitio diversae vocis* (chiasme) 186
2. Imitations 188

Chapitre VI. La répétition à grande échelle **193**
A. Modes d'organisation 195
1. Duplications parfaites, imparfaites et différées 195
2. Amplification et variation 202
B. La "mise en forme" du discours 203
1. Le phénomène de différenciation 203
2. L'agencement de l'*organum* 209
Chapitre VII. Les *tripla* et les *quadrupla* : un agencement particulier du discours **215**
A. Un degré élevé de contraintes 217
B. La musique dans un cadre de proportions 223
1. L'organisation de la polyphonie dans un parcours de consonances 223
2. Orner une mélodie sur un mode 228
Chapitre VIII. Chanter et se souvenir **237**
A. Répétition et mémorisation 240
B. La transposition musicale de modes d'invention et de combinaison : un décalque réfléchi 246
Conclusion **257**
Abréviations **265**
Bibliographie **271**
Documents et textes de références 273
Instruments de travail 283
Etudes 284
Discographie 297
Annexes **299**
I. Sources de la polyphonie à trois et quatre voix 301
II. Index des pièces : *tripla* et *quadrupla* 303
III. Les traités de la *musica mensurabilis* 311
IV. *Colores rhetorici* 313
A. Synopsis 313
B. Inventaire 317
V. Analyse musicale : modes de lecture 337
A. Glossaire 337
B. Termes, signes et numérotation 338
Index **341**
Noms de personnes 343
Termes techniques 347

Préface

Ce n'est pas sans méfiance que le christianisme des premiers siècles a accueilli le discours musical. Dans le développement introspectif qu'il place au cœur de ses *Confessions*, Augustin formule un jugement ambigu sur les effets du chant d'église : "Je sens bien que les paroles saintes, quand elles sont (…) chantées, me pénètrent d'une plus religieuse, d'une plus ardente flamme de piété que si elles ne l'étaient point. C'est que tous les sentiments infiniment variés de l'âme retrouvent chacun leur note propre (*modos proprios*) dans la voix, dans le chant, et je ne sais quelle mystérieuse affinité avec eux qui les stimule. Mais la délectation des sens, à laquelle il ne faut pas permettre d'énerver l'âme, m'abuse souvent, quand la sensation ne veut plus, en accompagnant la raison, passer derrière elle ..." Faut-il pour autant s'en tenir à la sévère pratique d'Athanase d'Alexandrie, qui exigeait que la récitation des psaumes soit à peine modulée ? Eu égard aux effets salutaires qu'exerce sur les commençants le charme de la mélodie, Augustin "incline à approuver l'usage du chant dans l'église", sous réserve de s'interdire "d'être plus ému du chant que des paroles chantées" (*Confessions* 10, 33, 49-50 - trad. Pierre de Labriolle). Aussi bien la musique sacrée, jusqu'à l'âge baroque au moins, empruntera-t-elle volontiers les instruments de sa théorie et de sa pratique aux arts du langage, qui lui sont étroitement associés par le cursus des sept arts libéraux.

C'est l'un des épisodes, sans doute pas le plus connu ni le mieux documenté, de cette coopération féconde que retrace l'ouvrage de Guillaume Gross. Il a en effet pour objet l'un des moments décisifs de l'histoire de la musique vocale au moyen âge : l'invention à Paris vers la fin du XII^{e} siècle d'un répertoire polyphonique coulé dans un moule rythmique exactement mesuré (*musica mensurabilis*). Or, en dépit d'une bibliographie abondante, que l'auteur maîtrise à la perfection, les circonstances de cette innovation restent passablement obscures. Si les sources d'archives garantissent que l'*organum* fut chanté à la cathédrale Notre-Dame, lors des grandes fêtes liturgiques, dès 1198, les conditions précises de son élaboration restent floues, et ses maîtres d'œuvre, Léonin, puis Pérotin, ne sont guère plus que des noms, mentionnés par des documents tardifs. L'hypothèse formulée et défendue par Guillaume Gross est que le principe structurant de ces nouvelles formes d'organisation sonore doit être cherché dans une autre science que la musique, à savoir la rhétorique, également maîtrisée par les

savants chanoines parisiens : bien que le cloisonnement rigoureux entre les disciplines académiques tende aujourd'hui à nous le faire oublier, les arts du nombre, dont la musique est depuis Pythagore l'une des expressions les plus nobles, et ceux du langage sont alors enseignés dans les mêmes lieux, au même stade du cursus et souvent par les mêmes maîtres. Aussi n'y aurait-il rien de surprenant à imaginer que les frontières entre ces savoirs puissent être transgressées, que les apprentissages se compénétrent et que leurs fruits partagent un certain nombre de traits distinctifs.

Encore fallait-il, pour l'évaluer de façon pertinente, maîtriser de solides compétences historiques dans des domaines aujourd'hui confiés à des spécialistes qui s'ignorent le plus souvent. A l'instar des "écoliers" du moyen âge, Guillaume Gross, venu de la musique, a su arpenter les chemins parfois escarpés de l'érudition. Il s'est ainsi doté des moyens heuristiques et critiques d'approche et d'analyse de la documentation variée, et à peu près exhaustive sur le sujet, qu'il a pu rassembler, soit : les livres de polyphonie parisienne, neuf manuscrits datables de la seconde moitié du XIII^{e} siècle, transmettant une cinquantaine d'*organa* équipés de notation musicale ; un manuel d'*organum* illustrant les diverses possibilités de construction mélodique, aujourd'hui conservé au Vatican ; plusieurs traités théoriques consacrés à la *musica mensurabilis*, les plus importants étant ceux de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV". Ces documents de nature diverse posent un certain nombre de problèmes, victorieusement affrontés par l'auteur : des problèmes philologiques, résultant à la fois de la difficulté de noter le rythme à une époque où la notion d'un temps musical objectif sort à peine des limbes et des apparentes discordances entre les transcriptions fournies par les manuscrits, ces deux questions étant peut-être liées ; un problème historique, celui du décalage temporel entre les premières attestations de l'exécution des œuvres (fin XII^{e} s.), les plus anciennes transcriptions de ce matériau musical (milieu XIII^{e} s.) et la rédaction des traités théoriques qui en énoncent les principes (fin XIII^{e} s.) ; un problème terminologique, la question de savoir avec quel degré d'exactitude le vocabulaire parfois assez flou emprunté à un art, la rhétorique, a pu être adapté ou transposé à la description d'un autre, la musique.

Sur ce dernier point, la réflexion de Guillaume Gross nous semble particulièrement stimulante. Certes, il était reconnu depuis longtemps déjà que les nouveaux modes rythmiques empruntent au XIII^{e} siècle leurs noms - iambique, trochaïque, spondaïque, … - à la métrique classique, donc à la juridiction du maître de grammaire. Mais on s'est moins intéressé à l'annexion vers 1240 à la théorie musicale (où il s'apprête à connaître une fortune spectaculaire) du terme de *color*, emprunté quant à lui à la rhétorique. La métaphore visuelle que connote ce mot est cependant à coup sûr moins délavée alors qu'elle ne l'est aujourd'hui. De l'enquête lexicographique que

nous avons conduite, il ressort que, si les rhéteurs antiques et ceux du haut moyen âge emploient *color* dans une acception assez vague et générale - c'est la tonalité, le coloris souvent teinté d'affectivité du discours pris dans son ensemble, parfois, au pluriel, les inflexions de la voix de l'orateur (Cicéron, *De oratore* 3, 217) -, il faut attendre les arts poétiques, autoproclamés novateurs (*Poetria nova*), des premières années du XIII^e^ siècle pour que le terme en vienne à référer de façon précise, comme il le fait encore aujourd'hui, à certaines figures du discours, et notamment celles qui sont fondées sur la répétition de mots ou de groupe de mots, avec ou sans variation. Or, ces procédés sont générateurs de jouissance sonore : *Argumenta placent animis et colores auribus*, déclare Gervais de Melkley dans son *Ars poetica*. Et c'est précisément eux dont Guillaume Gross repère la traduction mélodique dans les compositions organales à trois ou quatre voix. On est donc bien fondé à penser que l'usage, par les musicologues du XIII^e^ siècle, du mot *color* signale la concomitance du surgissement de deux phénomènes auparavant inédits, mais ressentis comme apparentés, la saturation du langage poétique par les figures, et les nouveaux ornements musicaux. Cette homologie entre les deux discours peut ainsi être mise en évidence par Guillaume Gross, dans la dernière partie de son livre, sur la base du commentaire d'un nombre considérable d'exemples extraits des "partitions" du XIII^e^ siècle (on pardonnera au profane de recourir à ce terme bien anachronique). Le signataire de ces lignes n'étant pas un spécialiste de musique, il n'aura pas la prétention d'affirmer que la démonstration de l'auteur est définitive. Mais il peut témoigner que celui-ci a le talent de la rendre visuellement très "parlante", et du coup parfaitement efficace et convaincante.

L'autre mérite du livre de Guillaume Gross est de jeter une lumière indirecte sur une question encore bien obscure, celle de l'enseignement des *artes* dans le monde parisien pré- ou proto-universitaire. Si, comme la preuve paraît en être apportée, la pensée musicale des alentours de 1200 se nourrit d'une réflexion sur les pouvoirs de la langue, reste à savoir où cette dernière prend origine. Les traces d'une formation scolaire à la rhétorique sont bien ténues, du moins pour la France et pour l'époque considérée. En revanche, la prépondérance de la grammaire, qui a depuis Donat annexé à son empire la théorie des tropes et des figures, est solidement établie. Il n'est pas exclu que des traités comme le *Grécisme* d'Evrard de Béthune, composé dans le dernier quart du XII^e^ siècle, ou le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu, à peine plus récent, accueillis par un succès remarquable avant même leur inscription précoce dans les programmes universitaires, aient pu influencer les musiciens de Notre-Dame : on notera que le chapitre 3 du *Grécisme* s'intitule - c'est un des premiers emplois du mot dans ce sens précis - *De coloribus rhetoricis*.

Franchissons quelques décennies : le premier commentaire au traité d'Evrard de Béthune sort dans les années 1230 de la plume de Jean de Garlande, le célèbre grammairien anglais, lumière des écoles parisiennes. Faut-il vraiment se résigner à le distinguer du musicologue homonyme, qui est l'un des protagonistes de l'intrigue que met en scène Guillaume Gross ? Nous nous bornerons à rappeler que le premier est le seul des grands auteurs d'arts poétiques à consacrer dans son traité un exposé systématique à la poésie rythmique, celle qui était faite pour être chantée, notamment dans le cadre liturgique …

* * *

Le problème technique posé dès les premières lignes du livre que l'on s'apprête à lire - à savoir : comment assurer sur les plans mélodique et rythmique la concordance harmonique entre trois ou quatre voix superposées - a donc reçu une solution technique - la structuration du discours musical par les figures de la rhétorique, cet art de la *concordia discors*, si l'on en croit Geoffroy de Vinsauf. Au-delà de ce beau résultat scientifique, le livre de Guillaume Gross donne encore à penser à qui, même, ne serait pas musicologue. C'est ainsi qu'il suggère, à notre imagination peut-être plutôt qu'à notre raison (*pace* Augustin !), trois pistes de réflexion.

La première a trait à l'esthétique gothique du XIII^e^ siècle : au-delà même du rapprochement entre musique et rhétorique, les structures mises au jour par l'auteur pourraient bien refléter certaines de ses caractéristiques fondamentales, telles que se sont employés à les décrire Edgar de Bruyne au troisième tome de ses *Études d'esthétique médiévale* ou, mieux encore, Erwin Panofsky, dans *Architecture gothique et pensée scolastique* : le goût pour les effets de correspondance et d'écho se manifeste alors aussi bien dans l'architecture sacrée, la calligraphie, voire la construction des sommes théologiques …

En deuxième lieu, l'étude de la transmission des œuvres pose le problème du rapport entre l'oral et l'écrit, en un temps où, comme le montrait naguère Michael Clanchy, l'évolution du rapport à la *literacy* modifie profondément les formes de la civilisation. Serait-il incongru de définir le processus décrit par Guillaume Gross comme dialectique ? Certes, la notation qui vient fixer, ou figer, rythmes et mélodies est tardive par rapport au moment où ils ont surgi de l'esprit et du cœur de Léonin et Pérotin ; mais ces derniers ont emprunté les ornements de leur discours à l'art de bien écrire… On se situe dès lors dans un cadre de pensée tout autre que celui où évoluait Notker le Bègue, lorsque, au IX^e^ siècle, il déposait, si l'on ose dire, des paroles sur de la musique. Il faudrait simultanément conduire l'étude de la rhétorique musicale de l'*organum* et de celle, verbale, des compositions liturgiques de poètes parisiens comme Adam de Saint-Victor et Philippe le Chancelier, qui privilégient les mêmes figures.

Enfin, les très belles considérations sur la mémoire que développe le dernier chapitre de l'ouvrage sont plus que tout le reste propres à nourrir la méditation. Le retour des figures, à l'identique ou avec de subtiles variations, a certes pour fonction de favoriser la mémorisation, mais aussi, suggère Guillaume Gross… après saint Augustin, de susciter un plaisir ou une émotion fondés sur la reconnaissance. Mais reconnaissance de quoi ? Avec quelques autres, je me suis naguère efforcé de montrer que les conseils donnés par les auteurs d'arts poétiques en matière d'*ornatus* ne tendaient pas à la production d'une manière de cliquetis sonore, ni même à une exhibition, soumise à l'art pour l'art, de pure virtuosité verbale, mais à la reconquête d'un langage exact, au plus près de la Parole divine - celui d'avant la Chute, dont nous sommes à jamais nostalgiques. Une telle démarche ne peut-elle pas *a fortiori* alimenter l'inspiration des musiciens ?

On s'en voudrait de nimber d'un flou artistique, au moyen de ces notations aussi grandiloquentes que conjecturales, le sérieux d'une entreprise scientifique toute de probité et de rigueur. C'est pour avoir conçu, et établi, que musique et rhétorique, loin de s'opposer comme le sensible à l'intellectuel, le sincère au factice, le naturel à l'artificieux, parlaient au contraire d'une même voix dans la culture médiévale, que Guillaume Gross enrichit non seulement notre connaissance, mais aussi notre compréhension, de l'une et de l'autre.

Genève, le 11 juillet 2007 Jean-Yves Tilliette

Avant-Propos

Cet ouvrage est une version remaniée de ma thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université de Tours. Merci à Olivier Cullin qui avait dirigé ce travail et qui m'a transmis avec générosité sa passion pour la musique médiévale.

Susan Rankin et Jean-Yves Tilliette faisaient partie de mon jury de thèse et m'ont fait bénéficier de leurs remarques constructives et de leurs conseils avisés. Ce livre est pour moi l'occasion de les remercier et de leur dire ma profonde estime. Nicolas Bell a aussi contribué à ce que mes travaux avancent : qu'il reçoive la marque de ma plus grande sympathie.

D'autres personnes m'ont encouragé et accompagné. Je remercie ainsi tout particulièrement Séverine Guermouche pour nos nombreuses discussions, ainsi que Niels H. Petersen, Jane et William Flynn pour leur gentillesse. Merci également à Joseph Dyer, Guy Lobrichon, Olivier Mattéoni, Marie-Pierre Noël, Edward H. Roesner. Je salue Caroline Heid qui m'a ouvert les portes du Comité du Cange et Elsa Marguin qui a eu l'amabilité de me communiquer ses travaux sur Jean de Garlande. Merci également de tout cœur à Marie-Reine Renon qui m'accorde sa confiance. Enfin, ce livre n'aurait pas vu le jour sans la patience et les compétences de François Félipo.

Ce travail m'a donné l'occasion de rencontrer Olga Weijers. Son intransigeance bienveillante, sa disponibilité et son immense culture ont permis de finaliser cet ouvrage que je suis heureux de voir publier dans la collection "Studia Artistarum" qu'elle dirige avec Louis Holtz. Merci.

Je pense à Odile et à Guy, mes parents,

Ce livre est dédié à Anne.

Guillaume Gross

Introduction

La polyphonie est attestée à la cathédrale Notre-Dame de Paris dès la fin du XII^{e} siècle. Composés pour les plus grandes fêtes liturgiques de la nouvelle église de Paris, les *organa* à deux, trois et quatre voix, ont profondément marqué leur temps. Bien que ces chants ne concernaient de fait qu'une petite partie de la liturgie chantée (les autres pièces de l'office continuaient à être exécutées en "plain-chant"), la virtuosité dont ont fait preuve les chanteurs dans le maniement de leur art, l'audace des scribes qui ont consigné l'*organum* dans une notation mesurée alors totalement inédite et l'intérêt que les intellectuels médiévaux y ont porté, ont accordé à la polyphonie parisienne une place remarquable dans l'histoire de la musique occidentale. La musique chantée à Paris fut en effet le premier corpus polyphonique a être disséminé essentiellement sous forme écrite, marquant l'émergence du premier système cohérent de mesure et l'apparition de nouvelles conventions d'écriture. Il s'agit également du premier répertoire à comporter des pièces pour plus de deux voix autonomes. Cette étude se propose d'expliquer quelles techniques ont utilisé les chantres de Notre-Dame afin de composer l'*organum* à trois et quatre voix - les *tripla* et les *quadrupla* - et de montrer quelles conditions ont présidé à l'élaboration de cet art soliste réservé à des chanteurs émérites.

La musique au Moyen Age fait partie des sciences du *quadrivium* et elle est l'objet d'une intense spéculation philosophique. Elle est aussi une expérience pratique et nous souhaitons montrer qu'à ce titre, l'*ars musica* entretient d'étroites relations avec les sciences du langage, puisant en elles les éléments de son développement technique et reposant sur une mémoire sans cesse exercée. Cette étude concerne la musique médiévale dans ses relations avec les arts du *trivium* et la mémoire et veut ancrer les compositions des XII^{e} et XIII^{e} siècles dans le contexte intellectuel et éducatif qui a permis leur éclosion et leur développement.

Les rapports entre la rhétorique et la musique au sein de l'école cathédrale de Notre-Dame de Paris seront questionnés. Le nombre restreint de témoignages et de documents sur l'enseignement et les institutions scolaires au tournant du XII^{e} et du XIII^{e} siècle, de même que le caractère souvent imprécis ou au contraire très technique du lexique et de la doctrine des théoriciens médiévaux des deux *artes* ; enfin le cloisonnement moderne des disciplines, rendent l'exercice difficile. Or, ces rapports existent compte tenu de l'identité du médium, la voix, et également du sentiment très profond que

l'on a au Moyen Age de l'unité des savoirs. A cet égard, les remarques que le théoricien de la musique Jean de Garlande effectue au sujet des *organa* à trois et quatre voix (*De mensurabili musica*, c. 1240-1250) paraissent exemplaires. Réinvestissant dans la terminologie musicale des termes empruntés à la rhétorique (*color*, *colores*), ses propos nous permettront de déduire, à travers la prescription notée et à la lumière d'un contexte, des techniques de composition musicale tributaires des figures de la poétique médiévale.

Les travaux menés depuis plus d'un siècle ont mis à jour nombre de documents concernant la polyphonie parisienne, établissant les préalables nécessaires au travail que nous avons entrepris. Les décrets du chapitre de la cathédrale Notre-Dame mentionnant à partir de 1198 l'*organum* chanté sont connus. Un vaste corpus de sources musicales notées datant du second tiers du XIII^{e} siècle a été découvert et son étude critique menée. Enfin, les principaux traités expliquant vers 1250 la notation dans laquelle le répertoire est transmis ont fait l'objet d'éditions critiques. Ces sources et témoignages ont donné lieu à de nombreuse études et commentaires montrant, aujourd'hui encore, le très grand intérêt que suscite ce répertoire.

De tous les éléments mentionnant, transmettant ou évoquant l'*organum*, c'est le paramètre rythmique qui fit l'objet de la plus grande attention de la part des érudits du XIII^{e} siècle. Les pièces sont en effet consignées dans un langage nouveau, la notation mesurée. Cette innovation sans précédent enflamma l'esprit des théoriciens au point qu'ils baptisèrent la polyphonie parisienne *musica mensurabilis*, la distinguant ainsi du reste de la musique non mesurée alors en usage dans l'Europe du XII^{e} siècle et du début du XIII^{e} siècle. Les nombreux manuscrits qui circulèrent dans toute l'Europe à partir des années 1240 environ jusqu'au début du XIV^{e} siècle montrent la haute considération dont jouissait alors cette riche collection d'*organa* à deux, trois et quatre voix, de clausules, de conduits et de motets. Les traités indiquent pour leur part la grande fortune critique que connurent les oeuvres longtemps après leur exécution.

Jean de Garlande et ses successeurs sont les fervents admirateurs de la *musica mensurabilis* et l'un d'entre eux souligne l'exceptionnelle réception de ce vaste répertoire vers 1275. L'auteur anonyme du *De mensuris et discantu* - l' "Anonyme IV" - narre en effet dans un texte resté célèbre l'histoire de Notre-Dame. Retraçant les différentes étapes de son évolution, il cite des pièces précises qu'il associe à un auteur spécifique du nom de Pérotin. Ce personnage composa des *quadrupla*, des *tripla* et des conduits. Selon l' "Anonyme IV", Pérotin est le successeur de Léonin qui avait fait avant lui - la musicologie situe le travail de Léonin dans la seconde moitié du XII^{e} siècle - le *magnus liber organi* afin de rehausser et embellir le service divin à Notre-Dame (… *pro servitio divino multiplicando*). Pérotin aurait ensuite

complété et amélioré ce grand livre d'*organum* en composant, en plus des pièces pré-citées, des nouvelles et meilleures clausules destinées à remplacer les anciennes versions de Léonin et de ses contemporains. Le *magnus liber organi* de Léonin resta, selon les dires de l'auteur, en usage jusqu'au temps de Pérotin qui en prépara une nouvelle édition. Le livre, ou les livres de ce maître Pérotin ont ensuite été utilisés "(...) jusqu'à l'époque de maître Robert de Sabilon et dans le choeur de la cathédrale parisienne de la Bienheureuse Vierge depuis son époque jusqu'à ce jour". Des propos de l' "Anonyme IV" est née l'idée moderne d'une "Ecole Notre-Dame" et les corollaires qui accompagnent généralement ce vocable signifient que la réception de ce texte n'est pas anodine. La signification du terme "d'école" a en effet été discutée par de nombreux musicologues comme un "événement" - la prépondérance ou non de Paris sur la production musicale aux XII^{e} et XIII^{e} siècles - et la question de "Notre-Dame" a ainsi été abordée avec les concepts de "centre" et de "périphérie". Ces questions, toujours d'actualité, montrent toute l'importance que l'on continue d'attribuer à cet exceptionnel répertoire qui suscita l'admiration des intellectuels médiévaux.

A la lecture des sources et témoignages dont nous disposons, nous remarquerons cependant que la seule appellation de "Notre-Dame" recouvre en réalité un ensemble historiographique complexe. Les documents promulgués par l'évêque de Paris prouvent bien que l'*organum* fut chanté à partir de 1198 au sein de la liturgie de la cathédrale. Mais les manuscrits remontent eux aux années 1235-1240 pour les plus anciens et les traités expliquant la notation des pièces apparaissent peu après, aux alentours de 1250. Considérant ces faits, force est de constater que le répertoire chanté à la fin du XII^{e} siècle n'a très probablement pas de tradition manuscrite qui lui est contemporaine. Par ailleurs, les sources musicales sont antérieures à l'explication de la notation rythmique qu'elles contiennent : la notation est née sans l'appareil théorique qui la décrit. Au regard d'informations distillées sur près d'un siècle, comment reconnaître les éléments propres à nous renseigner sur la composition de l'*organum* chanté à la cathédrale Notre-Dame à partir de 1198 ? Quelles relations entretiennent une pratique organale virtuose, sa notation ultérieure puis l'explication de la musique mesurée ? Il faut distinguer la fortune critique d'oeuvres consignées près d'un demi-siècle après leur exécution de la date de leur composition et de leurs conditions d'élaboration. Selon ce qui est attesté par les documents historiques, nous pouvons raisonnablement arguer que la polyphonie a pu être chantée sans l'aide de la notation. Comment dès lors les chantres ont-ils réussi à composer des vocalises d'une telle ampleur ? De quelles techniques disposaient-ils alors afin de construire et d'agencer plusieurs voix sur un ténor non mesuré ?

Plusieurs remarques de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV" nous renseignent sur le *modus operandi* de l'*organum* et en particulier sur celui des *tripla* et des *quadrupla*. Leurs propos nous permettent de renouveler une approche soit strictement paléographique soit strictement théorique en cernant davantage un contexte. Dans les chapitres XV et XVI du *De mensurabili musica*, Jean de Garlande mentionne au sujet des chants à trois et quatre voix des techniques d'ornementation mélodique. Le théoricien donne des exemples de ces procédés de répétition (les *colores*) utilisés aux voix supérieures. Complétant ces remarques, l' "Anonyme IV" réitère la même association entre les *colores* et les grandes compositions à trois et quatre voix. S'il ne donne pas de précisions techniques, cet auteur cite par contre des pièces qui contiennent des *colores* "en abondance" : les deux *quadrupla Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* et *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine*, les *tripla Alleluia* V. *Dies sanctificatus*, *Alleluia* V. *Nativitas* et *Alleluia* V. *Posui adiutorium*. Nous constaterons dans les sources que les procédés décrits par Jean de Garlande sont utilisés dans le répertoire des *organa* à trois et quatre voix lors des longs passages mélismatiques et que de nombreuses autres techniques relatives à la répétition sont elles aussi abondamment employées. Dans le débit chanté *sine littera*, les motifs mélodiques sont agencés selon divers procédés de répétition mélodique, dans différentes combinaisons et ils concernent une ou plusieurs voix supérieures.

Certains de ces procédés existaient déjà au XII^{e} siècle dans la polyphonie à deux voix. Plusieurs pièces appartenant au "répertoire aquitain" proposent en effet des techniques de répétition mélodique. Le style du déchant *sine littera* montre certains types d'arrangement similaires à ceux employés dans l'*organum* parisien pour organiser les vocalises. La répétition de motifs agence le déroulement de la mélodie et la rencontre des voix d'un point de consonance à un autre. Dans les *tripla* et les *quadrupla*, ce sont ces mêmes techniques - auxquelles s'en ajouteront de nouvelles - qui sont reprises et systématiquement exploitées afin d'orner et d'embellir le discours.

Les *colores* d'ornementation relatifs au phénomène de la répétition sont évoqués par Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" à propos d'un répertoire chanté et mentionné comme tel dans les décrets du chapitre de Notre-Dame. Les techniques dont parle Jean de Garlande sont étroitement liées à la *repetitio* ainsi qu'aux notions de beauté et de plaisir : "Le *color* est la beauté du son ou phénomène auditif par l'intermédiaire de quoi le sens de l'ouïe prend plaisir". Ces remarques ne sont pas anodines et le théoricien évoque le *color* comme un phénomène sonore entendu, un son connu et apprécié. Lors de ces brèves remarques, il se préoccupe de l'écoute d'un son et de sa composition, non de la notation. Au regard de la chronologie, nous poserons l'hypothèse que les grands o*rgana* ont pu être chantés sans le recours à l'écriture. A la lecture du témoignage de Jean de Garlande et par l'analyse des

pièces, nous soutiendrons qu'il n'y a pas forcément un lien de nécessité entre la pratique polyphonique et la notation. Si les tentatives conjointes de la notation pour circonscrire un son et de la théorie pour l'expliquer toujours plus précisément s'affinent durant la seconde moitié du XIII^e^ siècle, c'est la composition virtuose d'un discours de mémoire qui frappa l'imagination de ceux qui l'écoutèrent. Avant d'être lues, il y eut des figures chantées et entendues. L'étude du *color* guidera notre recherche sur les modes d'élaboration de l'*organum* : nous ferons ressortir dans l'analyse les éléments témoignant d'une pratique organale réservée à une élite de clercs seuls capables de produire *ex tempore* de tels chants.

A partir des années 1240-1250, les érudits se passionnent pour la façon dont le rythme fut écrit. Désireux d'élaborer de nouveaux concepts en adéquation avec la méthode scolastique, les théoriciens de la *musica mensurabilis* mettent au point, progressivement, un système rythmique abstrait et cohérent capable d'expliquer par un vocabulaire emprunté au *trivium* la nouvelle notation. Les "modes rythmiques", calqués sur ceux de la prosodie définis dès 1199 par Alexandre de Villedieu (*Doctrinale*), sont énoncés par Jean de Garlande dans son *De mensurabili musica*. Cette théorie rythmique précisée tout au long du XIII^e^ siècle reste toutefois difficilement conciliable avec un répertoire transmettant un contenu essentiellement mélodique. Les auteurs ont cependant tenu à expliquer par un système rigide l'expression rythmique que les scribes ont imposé *a posteriori* au répertoire. Ils rappellent le caractère peu flexible de la notation et la nécessité de ligaturer les notes sans texte afin de distinguer les longues des brèves et de comprendre leur répartition au sein de l'*ordo*. Pourquoi cette insistance ? Afin d'élaborer l'*organum*, les chanteurs durent nécessairement combiner des figures d'ornementation mélodique dans un cadre rythmique rigoureux dont l'une des caractéristiques essentielles est la *divisio*. L'analyse montrera cette rencontre entre une ornementation et un mètre dont la notation désire rendre compte avec une précision croissante. Le paramètre mélodique sera attentivement considéré car pour comprendre comment les *tripla* et les *quadrupla* furent composés, la prise en compte du seul *modus pro quantitate longarum vel brevium notarum* ne suffit pas. C'est en effet la redite de figures ornementales combinées avec la récurrence d'un mètre divisé qui rend possible le développement ample et cohérent des voix supérieures. Nous nous attacherons à décrire ce mécanisme et à montrer les conditions qui présidèrent à son bon déroulement.

Quels furent les présupposés qui incitèrent les scribes à imprimer une mesure à l'ornementation du chant et les théoriciens à développer une conception rythmique fixe au sujet d'une notation conçue pour un style *sine littera* ? Les auteurs décrivent le rythme noté en termes de schémas modaux

inflexibles car ces pièces ne purent trouver leur expression hors de telles contraintes. Afin de comprendre quels procédés de composition donnèrent lieu à l'émergence de la *musica mensurabilis*, nous considèrerons les aspects suivants : la contemporanéité de traités poétiques avec la polyphonie alors en usage à la cathédrale Notre-Dame, l'importance accordée à la mémoire et aux techniques de mémorisation, l'apprentissage et la maîtrise virtuose de la langue latine.

Lorsqu'ils évoquent des techniques d'ornementation au sujet des *tripla* et des *quadrupla*, Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" réemploient le vocabulaire d'une poésie didactique alors contemporaine des pratiques polyphoniques de la cathédrale Notre-Dame. La mention des *colores* renvoie à l'*ornatus* et aux *artes poeticae*, lesquels proposent une classification des figures. Désireux de faire comprendre à leurs contemporains quel cheminement musical a rendu possible la composition de tels chants, les auteurs transfèrent dans la théorie une terminologie jusque là réservée à la grammaire et à la rhétorique. Les procédés constatés dans les sources montreront que les disciplines du langage et de musique entretiennent d'étroites relations de procédés. L'*ars musica* puise les éléments de son développement technique dans les propositions poétiques contemporaines. Les arts poétiques des XII^{e} et XIII^{e} siècles sont des manuels d'apprentissage, des traités techniques utilisés à des fins didactiques. Ils proposent un large éventail de procédés pour composer un discours et dans cet échantillon, les techniques ornementales de répétition qu'ils décrivent sont employées dans les grands mélismes de l'*organum*.

Nous constaterons cette similitude de procédés dans l'analyse des pièces. D'un point de consonance à un autre, les vocalises sont organisées en figures de répétition à la manière des *colores rhetorici*. L'agencement des voix se déroule selon plusieurs techniques. La première est une ornementation simple de la partie supérieure comme les deux premiers exemples de Jean de Garlande le montrent : *color in ordinatione* et *florificatio vocis* concernent la redite d'une ou de plusieurs notes dans une même ligne de chant. D'autres procédés servent véritablement à des fins d'organisation mélodique des vocalises. *Repetitio, conversio*, *complexio*, *conduplicatio*, *gradatio*, *epanodos* et *anadiplosis* sont des *colores* de répétition que l'on trouve abondamment dans les *tripla* et les *quadrupla* lorsque le ténor s'exécute sans mesure. Ces redites de motifs sont utilisées afin d'agencer les voix supérieures et la *repetitio diversae vocis* (troisième exemple donné par Jean de Garlande) ou les imitations sont d'autres techniques très couramment utilisées dans les longs développements mélismatiques. La répétition mélodique amène à reconnaître des vocalises arrangées en plusieurs phrases ; les figures d'ornementation sont les points de repère du débit chanté *sine littera*. Cette ornementation structurelle se rencontre à petite échelle ou sur une plus grande

dimension, de larges passages étant entièrement gérés par la répétition. Ainsi, les duplications parfaites, imparfaites et différées de phrases permettent de construire par amplification et variation toute une partie du discours selon un même caractère mélodique. Dans la polyphonie sont alors développées et épuisées toutes les possibilités d'un jeu de figures.

L'organisation du discours musical fondée sur la répétition mélodique fut nécessaire afin de chanter à trois et quatre voix. Les vocalises sont découpées en petites cellules mélodiques et divisées en unités de longues et de brèves afin d'organiser les parties supérieures dans un espace plus rigoureux. Elles s'arrangent alors harmonieusement selon un système d'ornementation mélodique très contrôlé. La composition de l'*organum* repose sur des *colores* de répétition, les règles de concordances, le carcan du mètre. Dans ce cadre de proportions, l'utilisation des figures d'ornementation a pour vocation d'agencer la polyphonie et de "mettre en forme" le discours. En sus d'un développement technique qui s'appuie sur les données rhétoriques de l'*elocutio*, ce type d'énonciation donne un propos à la tournure particulière et séduisante pour qui l'écoute. La connivence, la complicité d'érudition évoquées par Jean de Garlande s'installent entre ceux qui ont en charge le sanctuaire et les chanteurs de Notre-Dame ont produit une construction intellectuelle qui força l'admiration de leurs pairs.

Nous expliquerons donc, sans toutefois prétendre en recouvrir exactement toutes les étapes, comment les clercs utilisèrent des procédés rhétoriques d'ornementation afin d'élaborer un discours musical complexe. Le but de cet ouvrage n'est pas toutefois de dresser une liste exhaustive des *colores* dans tous les *organa* : son propos est de montrer la polyphonie dans sa relation avec un outil linguistique maîtrisé - le latin - et les modes d'invention et de combinaison qu'il peut générer par "transposition" musicale. Comment s'est opéré un tel transfert à la fin du XII^{e} siècle ? La composition des grands *organa* trouve son fondement dans un système éducatif reposant sur l'entraînement assidu de la mémoire et l'étude très poussée de la langue latine. Parler, entendre, chanter et se souvenir : dans une culture encore profondément ancrée dans l'oralité et fondamentalement mémorielle, c'est l'oreille qui est sollicitée. L'éducation du clerc vise à sa parfaite maîtrise du latin, de ses divers procédés d'expression et elle est orientée dans une perspective de performance. S'exprimer parfaitement et composer de mémoire est la marque de clercs aguerris dans l'art du discours.

Cette étude est divisée en deux parties. La première pose les données du problème concernant la polyphonie parisienne aux XII^{e} et XIII^{e} siècles (chapitres I-IV). Après avoir présenté les sources et témoignages dont nous disposons (chapitre I) et rappelé que l'*organum* s'inscrit dans un héritage qu'il faut léguer (chapitre II), nous nous proposons d'évaluer les relations entre les

divers documents encore en notre possession et d'en extraire les éléments propres à nous éclairer sur la composition de l'*organum* (chapitre III). Nous montrerons alors combien certaines propositions des *artes poeticae* des XII^e^ et XIII^e^ siècles ont trouvé un large écho dans les polyphonies de cette période (chapitre IV).

La deuxième partie (chapitres V-VIII) nous engage plus directement dans la composition de la polyphonie et vise à comprendre, même s'il est difficile d'en pénétrer tous les arcanes, dans quelles circonstances, comment et à quelles fins, les chantres de Notre-Dame ont composé une très haute manifestation de la parole chantée. Nous ferons remarquer comment ils ont structuré leur discours musical en utilisant des figures de répétition empruntées à la rhétorique, tant à petite échelle que sur l'ensemble de la composition (chapitres V-VII). Nous constaterons alors que l'organisation du chant par l'utilisation de la répétition mélodique témoigne d'une parfaite maîtrise de la langue latine et des procédés de mémorisation (chapitre VIII). Cette "mise en forme" très élevée du discours musical, seuls des chanteurs virtuoses et des maîtres de rhétorique et de grammaire purent la réaliser.

Chapitre I
L'*organum* : sources et témoignages

L'*organum* : sources et témoignages

Les sources et témoignages qui nous permettent d'étudier la polyphonie parisienne des XII^e^ et XIII^e^ siècles se manifestent à plusieurs époques, s'expriment sous diverses formes et pour différentes occasions. Décrets liturgiques, textes historiques, sources musicales ou traités sont autant d'éléments grâce auxquels nous pouvons évoquer l'*organum*. Ce terme d'*organum* implique plusieurs notions pouvant apparaître disparates et contradictoires, ou au contraire concomitantes et complémentaires. Il peut ainsi désigner le "genre" de l'*organum*, le langage de l'*organum purum*, enfin la *musica mensurabilis* elle-même. Au sein de la liturgie, dans les manuscrits ou à la lecture des traités, présentons la polyphonie sous ces nombreux aspects.

A. Les documents

Le terme *organum* désigne divers types de polyphonies qui se sont développées entre le IX^e^ siècle et le XIII^e^ siècle [1]. De manière générale, c'est une composition polyphonique sur un répons dans quelque style que ce soit et destinée à des spécialistes, chanteurs solistes virtuoses [2].

Les sources peuvent se classer en trois catégories de documents. La première catégorie concerne les textes normatifs qui prescrivent ou proscrivent l'*organum*, la seconde les textes historiques (l'*organum* décrit) et enfin, les sources musicales (l'*organum* écrit) [3]. L'*organum* est souvent prescrit dans les Ordinaires du XIII^e^ siècle (ceux de Sienne et de Lucques pour l'Italie, ceux de Chartres ou de Paris pour la France) [4]. Il faut évoquer ici les décrets du chapitre de Notre-Dame promulgués par Eudes de Sully à partir

1. Pour une présentation générale : F. Reckow, "*Organum*", *NG / 1* (13), pp. 796-803 et R. Flotzinger, "*Organum*", *NG / 1* (13), pp. 804-808 ; H. Husmann, "*Organum*", *MGG / 1* (10), col. 220-228. Se reporter également à M. Haas, "*Organum*", *MGG / 2* (7), col. 870-874 ; R. Flotzinger, "*Organum*", *NG / 2* (18), pp. 678-683.
2. E.H. Roesner (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les* "quadrupla" *et les* "tripla" *parisiens*, vol.1, Monaco, 1993, p. XIV. Abréviation : RoeS.
3. Nous reprenons ici la typologie de M. Huglo : "*Organum* décrit, *organum* prescrit, *organum* proscrit, *organum* écrit", *Polyphonies de tradition orale, histoire et tradition vivantes : Actes du colloque de Royaumont 1990* (M. Huglo, C. Meyer, et M. Pérès, éd.), Paris, 1993, pp. 13-21.
4. Pour un récapitulatif de ces textes, voir M. Huglo, *op. cit*., pp.18-20 et le tableau qu'il dresse dans "Les répons organisés à Notre-Dame de Paris", *Rmus*, 83/1 (1997), pp. 86-92.

de 1198 et confirmés par le légat pontifical. L'évêque de Paris fixe dans ces documents le déroulement du service divin et précise la place de la polyphonie à deux, trois et quatre voix au sein du rite [5]. Les décrets mentionnent une pratique *in organo*, *vel triplo*, *vel quadruplo* pour les chants responsoriaux de la messe et des offices ainsi que le *Benedicamus domino* de vêpres [6].

La polyphonie à deux, trois et quatre voix est donc attestée à la cathédrale Notre-Dame de Paris à la fin du XII[e] siècle. S'inscrivant dans une tradition déjà longue et bien implantée - celle du chant responsorial [7] - le répons en *organum* entrait dans la structure même de l'office et les jours de fête, il se substituait en partie au plain-chant [8]. Musique complexe, art soliste réservé à un petit nombre de chanteurs émérites, l'*organum* se retrouvait au cœur de la liturgie et de son decorum [9]. Il remplaçait le chant grégorien à six occasions : pour le répons et le *Benedicamus domino* des premières vêpres (les deux pouvaient être répétés aux secondes vêpres), pour les troisième et sixième répons des matines et pour le graduel et l'*alleluia* de la messe. La polyphonie trouvait ainsi sa place dans le faste nécessaire à la célébration des grands événements de l'année liturgique [10]. Désormais intégré, l'*organum* allait s'élaborer progressivement dans le cadre très structuré du chapitre de Notre-Dame [11].

Les documents évoquant cette pratique *in organo vel triplo vel quadruplo* sont les suivants [12] :

-1198 Edit d'Eudes de Sully pour la célébration de la "Fête des Fous" :
[vêpres] "(…) *hoc addito quod responsorium et Benedicamus in triplo vel*

5. Voir M. Huglo, "La musique religieuse au temps de Philippe Auguste", *La France de Philippe Auguste : le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le C.N.R.S. à Paris, septembre-octobre 1980* (R.H. Bautier, éd.), Paris, 1982, pp. 1001-1008. Se reporter à C. Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame de Paris (500-1500)*, Cambridge Mass., 1989, pp. 239-243 et pp. 369-370.

6. RoeS, p. XIX et p. LXI. Se reporter à C. Wright, *op. cit*., p.339 et à Y. Rokseth, "La polyphonie parisienne au XIII[e] siècle", *Cahiers techniques de l'art*, 1 (1947), p. 37.

7. M. Huglo, "Les débuts de la polyphonie à Paris : les premiers *organa* parisiens", *Forum Musicologicum* III (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Winterthur, 1982, pp. 93-163. Voir également du même auteur "Le répons-graduel de la messe : évolution de la forme, permanence de la fonction", *Annales Suisses de Musicologie*, n.s. 2 (1982), pp. 53-73.

8. F. Reckow (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, 2 vol., Wiesbaden, 1967, I, pp. 7 et ss. (Abréviation : RecK).

9. M.S. Gushee, "The Polyphonic Music of the Medieval Monastery, Cathedral and University", *Antiquity and the Middle Ages : from Greece to the 15th Century* (J. MacKinnon, dir.), Londres, 1990, pp. 158 et ss.

10. RoeS, pp. XXII-XXIII (Tableau I : Le calendrier liturgique parisien) et C. Wright, *op. cit*., pp. 258-267 (Table 3 : The Diffusion of *Organa* Within the Liturgy of Notre-Dame).

11. M. Huglo, "Observations sur les origines de l'Ecole Notre-Dame", *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age : Actes des colloques de Royaumont 1986-87-88* (M. Huglo, C. Meyer et M. Pérès, éd.), Paris, 1991, p. 153.

12. Documents publiés par J. Handschin dans "Zur Geschichte von Notre-Dame", *AcM*, 4 (1932),

quadruplo vel organo poterunt decantari ; alioquin a quatuor subdiaconis indutis cappis sericis responsorium cantabitur (...)".
[matines] "(…) *hoc adjecto, quod tercium et sextum responsorium in organo vel triplo vel quadruplo cantabuntur* (...)".
[messe] "(…) *responsorium et alleluia in triplo vel quadruplo vel organo in cappis sericis cantabuntur et erunt in missa quatuor procedentes*".
-1199 Edit d'Eudes de Sully pour la fête de saint Etienne :
"(...) *singulis tamen clericis qui in missa responsum vel alleluia in organo, triplo seu quadruplo decantabunt, sex denarios benigne conferimus* (…)".
-c. 1200 : "*Qui vero in majori missa eodem die responsum vel alleluia in organo vel triplo sive quadruplo cantabunt, singuli sex denarios habeant*".
-1208 : "(...) *singuli vero clericis qui in missa responsum vel alleluia in organo, triplo vel quadruplo decantabunt, singulis sex denarios*".
-1217 : "(...) *quilibet clericorum qui ad missam responsorium vel alleluia in organo, triplo seu quadruplo decantabit, sex denarios habebit*".
-c. 1230 : "*Eodem die debet celebrari translatio beati Thome martyris, Cantuariensis episcopi, et debet fieri semiduplum. Et capitulum tenetur in eodem festo unicuique canonicorum et majori altari inservientium distribuere duodecim denarios Parisiensium, qui matutinis intererunt, et unicuique clerico de choro qui misse intererit, duo denarios, et quatuor clericis qui organizabunt alleluia, cuilibet sex denarios*".
-c. 1245 : "(…) *de quibus sexaginta solidis fiet distributio in matutinis secundum quod in aliis semidupli fieri consuevit et in missa clerici qui intererunt misse habebunt videlicet quilibet duos denarios et organiste alleluia si quatuor fuerint duos solidos si organizetur, scilicet quilibet sex denarios*" [13].

pp. 5-14 et C. Wright, *op. cit.*, pp. 369-370. Sources des documents :
- décret de 1198 (J. Handschin, pp. 5-6 et C. Wright, p. 369) : Le décret figure au Cartulaire de l'évêque (BNF, MS Latin 5526, f. 53). Voir aussi : Paris, Archives Nationales, L 498, n°310 ; B. Guérard, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, 7 vol., Paris, 1850, I, 74.
- décret de 1199 (J. Handschin, p. 7 et C. Wright, p. 369) : le décret figure au Grand Pastoral de l'église de Paris (Paris, Archives Nationales, LL 76, lib. XX, n°9, p. 603).
- décret de 1200 (J. Handschin, p. 8 et C. Wright, p. 369) : BNF, MS Latin 5185CC, f. 250v; B. Guérard, *op. cit.*, IV, 121.
- décret de 1208 (J. Handschin, p. 8 et C. Wright, p. 370) : BNF, MS Latin 5185CC, f. 240v; B. Guérard, *op. cit*., IV, 108.
- décret de 1217 (J. Handschin, p. 8 et C. Wright, p. 370) : BNF, MS Latin 5185CC, f. 142 ; B. Guérard, *op. cit*., IV, 6.
- décret de 1230 (J. Handschin, p. 8 et C. Wright, p. 370) : BNF, MS Latin 5185CC, f. 232 ; B. Guérard, *op. cit*., IV, 105.
- décret de 1245 (C. Wright, p. 370) : BNF, MS Latin 5185CC, f. 194v.
- Voir aussi *PL* CCXII, col. 70 et ss.

13. Pour exécuter l'*organum*, il y avait très probablement un chanteur pour chaque voix supérieure, les autres chantant le ténor. Le nombre de chanteurs ne dépendait de la difficulté de la pièce mais plutôt du rang de la fête, le plus grand nombre d'exécutants étant de six pour les fêtes importantes (C.Wright, *op. cit.*, pp. 339-342).

Exécuté lors des fêtes liturgiques importantes et s'appuyant sur un héritage qu'il faut léguer, l'*organum* chanté à la cathédrale Notre-Dame se développe dans un contexte précis. Les *dupla*, *tripla* et *quadrupla* parisiens sont contemporains de l'épanouissement architectural gothique. L'introduction de la polyphonie au chœur de Notre-Dame à tous les offices liturgiques des jours de fête qui se prépare sous le règne de Philippe Auguste, voit en effet son développement coïncider chronologiquement avec la construction de la nouvelle église cathédrale [14]. L'évêque de Paris Maurice de Sully (1160-1195) entreprend la reconstruction de l'ancienne église Notre-Dame. Le mercredi 19 mai 1182, le choeur de la nouvelle cathédrale était inauguré lors de la consécration du maître-autel par Maurice de Sully et le légat pontifical [15]. Les travaux sont poursuivis par Eudes de Sully (1196-1206) et l'édifice est terminé au début du XIII^{e} siècle. Les tours qui furent érigées ensuite entraînèrent la démolition de l'ancienne basilique romane saint Etienne et la découverte de reliques le 4 décembre 1215. La construction de la cathédrale Notre-Dame s'achèvera finalement vers 1245.

L'insertion de la polyphonie au sein de la liturgie correspond à la volonté d'une hiérarchie ecclésiastique désireuse de réformer l'office. Inquiet de la dégradation du service liturgique parisien à l'occasion des fêtes qui suivaient Noël durant le mois de janvier et en particulier lors de "l'Office des Fous" [16] - qui parodiait l'office et dont les exactions exaspéraient Rome - le légat du Pape Pierre de Capuano enjoint à Eudes de Sully de prendre des mesures coercitives [17]. L'ordonnance de 1198 interdit donc l'Office tropé de la Circoncision du premier janvier et traduit une nette volonté de réforme [18]. Le rituel est limité aux stricts actes liturgiques, le superflu des costumes éliminé, les chansons profanes et les processions supprimées, les passions contrôlées[19]. En 1199, un second décret de l'évêque interdit la "Fête des diacres" le 26 décembre [20] et donne des directives pour le déroulement de la fête de saint Etienne afin d'éviter les inconvenances des diacres et s'assurer de la présence

14. M. Huglo, "Observations sur les origines de l'Ecole Notre-Dame" ..., p. 152. Voir D.F. Wilson, *Music of the Middle Ages : Style and Structure*, New-York, 1990, pp. 189-192.

15. M. Huglo, *op. cit.*, p. 153.

16. F. Cabrol et H. Leclercq (éd.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 vol., Paris, 1907-1953, article "Circoncision", II, col. 1717-1728. Sur cet office particulier en usage à Beauvais et à Sens, voir W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittellalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 vol., Cologne, 1970, I, pp. 55-63.

17. J.W. Baldwin, *Masters, Princes and Merchants : the Social Views of Peter the Chanter and His Circle*, 2 vol., Princeton, 1970, I, pp. 45 et ss.

18. Le décret contresigné par Pierre de Corbeil (chanoine de Notre-Dame de Paris et futur évêque de Sens de 1200 à 1222) n'a pourtant été appliqué ni à Sens ni à Beauvais : se reporter à W. Arlt, *op. cit*., I, pp. 38 et ss.

19. C. Wright, *op. cit.*, pp. 239-241. Voir également R.A. Baltzer, "The Geography of the Liturgy at Notre-Dame of Paris", *Plainsong in the Age of Polyphony* (T.F. Kelly, éd.), Cambridge Mass., 1992, pp. 45-64.

20. M. Huglo, "Les répons organisés à Notre-Dame de Paris" …, note 7, p. 82.

de tout le clergé. Ainsi les chanoines recevront six deniers, les enfants du chœur deux, et pour rendre la cérémonie plus belle encore, le graduel et l'*alleluia* de la messe seront chantés en *organum* à deux, trois ou quatre voix. Pour cela, les chanteurs recevront six deniers. Les *organa* quadruples pour les chants de la messe, les répons-graduel *Viderunt omnes* et *Sederunt principes* (graduels pour le jour octave de Noël et pour la saint Etienne) sont attestés respectivement par les décrets de 1198 et 1199 [21].

Aux côtés de ces textes qui prescrivent l'*organum*, certains documents au contraire le proscrivent. Pour l'église de Paris cependant, il ne semble pas y avoir d'interdiction concernant l'*organum* et le problème est plus de savoir à quel moment il est tombé en désuétude [22]. Au sein des Ordres religieux, si l'*organum* est parfois prescrit (ainsi, dans l'Ordinaire des Augustins de la Congrégation de Marbach), il est souvent proscrit comme dans la congrégation de Windesheim dont les constitutions se réclament de Saint-Victor et où il est interdit aux frères de pratiquer l'*organum*. De même, on peut relever une interdiction du déchant aux religieux dominicains par décision du chapitre général de Bologne en 1242, interdiction renouvelée en 1250 par le chapitre général de Londres. Cet interdit prouve cependant que le chant "organisé" existait bel et bien dans l'Ordre dominicain [23].

Une autre catégorie de sources concerne l'*organum* décrit. Ainsi, les textes historiques comme les récits qui le mentionnent aux travers d'événements divers et qui font allusion de manière plus ou moins claire à son usage bien établi. A Saint-Maur-des-Fossés au XI^{e} siècle par exemple, le récit d'un incident choral un 26 juin révèle que l'*organum* à deux voix était pratiqué par quatre chantres debout au milieu du chœur, deux chantant de mémoire le plain-chant et deux autres improvisant la polyphonie [24].

Prescrit, proscrit ou décrit, l'*organum* est souvent attesté à différentes époques et pour plusieurs occasions. Les textes normatifs ou historiques qui évoquent ce genre musical montrent qu'il fut pratiqué - ou au contraire interdit - dans divers lieux et au sein de plusieurs communautés, qu'il fut assimilé dans de nombreux contextes liturgiques. L'*organum* à trois et quatre voix n'est cependant attesté au XII^{e} siècle que par les décrets du chapitre de Notre-Dame

21. Discussion dans M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France : Aspects of Sources and Distribution*, New York, rééd. 1989, pp. 1-4.

22. M. Huglo, "Les répons organisés à Notre-Dame de Paris" ..., p. 83. Se reporter à R.A. Baltzer, "How long was Notre-Dame-*Organum* performed ?", *Beyond The Moon : Festschrift Luther Dittmer* (B. Gillingham et P. Merkley, éd.), Ottawa, 1990, pp. 118-143.

23. Pour ces précisions, voir M. Huglo, "*Organum* décrit, *organum* prescrit, *organum* proscrit, *organum* écrit" ..., p. 19.

24. M. Huglo, "Les débuts de la polyphonie à Paris : les premiers *organa* parisiens" ..., pp. 94-122.

de Paris. Au cours du XIII^e siècle, il est noté dans des manuscrits. Troisième groupe de documents, les sources musicales nous permettent d'évoquer la polyphonie à trois et quatre voix.

B. Les manuscrits musicaux

1. Les sources de la polyphonie à trois et quatre voix

Les manuscrits concernent l'*organum* écrit. Il s'agit des livres et fragments de polyphonie parisienne conservés jusqu'à nos jours. Les sources apparaissent dans la seconde moitié du XIII^e siècle et contiennent notamment un vaste répertoire d'*organa* à trois et quatre voix. Ceux-ci sont préservés essentiellement dans neuf manuscrits (liste dans l'annexe I).

La datation des sources s'étend sur près d'un siècle - des années 1240 jusqu'au début du XIV^e siècle - et leurs origines géographiques sont diverses. Les manuscrits *F* (c. 1240) et *Mo* (c. 1260-1280) ont été copiés à Paris même et il est probable qu'il en soit ainsi pour *W2* (c. 1240-1250), *Ba* (c. 1275-1300) et le fascicule II de *LoA* (c. 1240-1255). *W1* fut exécuté pour le prieuré épiscopal de Saint-Andrews en Ecosse où il fut très certainement copié vers 1240 et les origines de *Ca*, même si elles restent inconnues à ce jour, datent des années 1250 et seraient également à rattacher aux îles Britanniques. Enfin, les manuscrits *Ma* et *Hu* furent sûrement écrits en Espagne, le premier vers 1240-1250, le second au début du XIV^e siècle [25].

Il est actuellement très difficile de proposer une hiérarchie claire dans la composition des pièces entre les diverses rédactions du répertoire de l'*organum* tant les relations musicales au sein de ce vaste corpus sont complexes. Heinrich Husmann pensait qu'il existait un état originel des compositions communes aux sources principales (*F*, *W1* et *W2*) et il situait cette première "strate" au sein de la liturgie de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Les pièces restantes auraient ensuite été ajoutées de façon discontinue en divers lieux parisiens (Saint-Germain l'Auxerrois et Sainte-Geneviève-du-Mont) et ce corpus, une fois complété, subsisterait *in fine* dans *F* [26]. Ce schéma de développement successif parmi les sources parisiennes dont le processus culminerait dans *F* a été remis en question par Craig Wright. Le musicologue a en effet démontré dans son étude sur les usages liturgiques de Notre-Dame que l'interprétation historique additive de Heinrich Husmann n'était pas convaincante. Il a expliqué que *W1* et *W2* n'étaient pas des

25. Précisions dans RoeS, pp. XXVI-XXXVI.

26. H. Husmann, "Saint-Germain und Notre-Dame", *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen* (B. Hjelmborg et S. Sorensen, éd.), Copenhague, 1962, pp. 31-36 ; "The Origin and Destination of the *Magnus liber organi*", *MQ*, 59 (1963), pp. 311-330 ; "The Enlargement of the *Magnus liber organi* and the Paris's Churches Saint-Germain l'Auxerrois and Sainte-Geneviève du Mont", *JAMS*, 16 (1963), pp. 176-203.

versions préparatoires au contenu de *F* et que ce dernier, loin d'être un *compendium*, était au contraire la véritable collection-mère et que son berceau liturgique était uniquement Notre-Dame de Paris [27].

Etablir une relation entre ces manuscrits qui furent disséminés dans toute l'Europe et la polyphonie chantée au sein de la liturgie de la cathédrale Notre-Dame de Paris à la fin du XII[e] siècle requiert donc une certaine prudence. Cependant, il semble que contrairement aux *conductus* [28], les *organa* de *F* forment un groupe homogène et cohérent. Le répertoire que transmet ce manuscrit montre beaucoup d'affinités avec la tradition liturgique de Notre-Dame et il est ainsi étroitement associé à la cathédrale. Ses origines sont incontestablement parisiennes, sa collection est la plus vaste de tous les manuscrits et sa date est relativement ancienne [29]. Selon Michel Huglo, il serait le plus ancien témoin noté de la polyphonie parisienne [30].

2. Le répertoire

Le répertoire des *organa* montre une diversité stylistique considérable et embrasse plusieurs aspects. Il comprend la mise en musique à deux, trois et quatre voix des répons de la messe et de l'office (graduel, *alleluia*, grand répons des vêpres et des matines), le *Benedicamus domino* qui conclut les vêpres et la plupart des autres offices ainsi que quelques chants processionnels et des clausules. Ces dernières sont des nouvelles versions à deux voix ou plus de petits fragments de plain-chant destinées à remplacer ou à compléter des portions d'*organa* déjà composées [31].

Les *quadrupla* et *tripla* occupent une place de choix dans les manuscrits, que ce soit dans les sources étroitement associées à Notre-Dame (*F* et *W2*), dans les manuscrits périphériques (*W1*, *Ma* et *LoA*) ou dans les livres qui sont essentiellement des collections de motets (*Mo*, *Ba* et *Hu*). Ces chants, dont seules les parties solistes furent notées, se trouvent en début de volume (sauf *Hu*) ou du moins au début d'un fascicule ou d'une collection indépendante. Les *quadrupla* semblent par ailleurs avoir figuré en tête dans la plupart des catalogues médiévaux des bibliothèques. Outre leur disposition dans les

27. Voir C. Wright, *Music and Ceremony* ..., p. 158 et pp. 235-272.

28. Voir N. Losseff, *The Best Concords : Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York, 1994, pp. 4-6, pp. 8-9 et note 27, p. 20 ; se reporter à M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France* ..., pp. 1-5.

29. RoeS, p. XXVII et p. XXXII. Voir R.A. Baltzer, "Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Dates of the Florence Manuscript", *JAMS*, 25 (1972), pp. 1-18 et R. Branner, "The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Psalter", *Art Bulletin*, 54 (1972), pp. 24-30.

30. M. Huglo, "Observations sur les origines de l'Ecole Notre-Dame" ..., p. 155.

31. Voir R. Flotzinger, "*Clausula*", *NG / 1* (4), pp.456-457 et R.A. Baltzer, *Les clausules à deux voix du manuscrit F, Pluteo 29,1*, vol. 5, Monaco, 1994, pp. XXIII-XXXI. Se reporter également à LudwigR, I / 1, pp. 23-33 et pp. 78-96 et à HusM, pp. XXXI-XXXII.

manuscrits, les *organa* triples et quadruples tiennent une place également importante au sein du rite et furent composés pour les principales fêtes de Notre-Dame : les fêtes doubles, semi-doubles et de neuf leçons et surtout pour les fêtes de Noël, de Pâques et de l'Assomption de la Bienheureuse Vierge Marie. Sur les soixante pièces que nous présentons dans l'index de l'annexe II, vingt cinq étaient destinées à ces trois fêtes. Plusieurs *organa* étaient associés à certaines fêtes particulièrement importantes comme la Saint-Etienne, co-patron de la cathédrale (fête le 26 décembre) ou la Saint-Denis, premier évêque de Paris (fête le 9 octobre).

D'autres pièces furent créées pour des cérémonies particulières à Notre-Dame, ainsi les antiennes processionnelles *Cristus resurgens* V. *Dicant nunc* (procession après les secondes vêpres à Saint-Jean-le-Rond) et *Sedit angelus* V. *Crucifixum in carne* (procession après les secondes vêpres au retour de Notre-Dame). Par contre, certains *tripla* semblent avoir été composés et chantés en dehors de Paris mais ils sont fondés sur des *organa dupla* de Notre-Dame comme le graduel *Hec dies* V. *Confitemini* et le répons *Gaude Maria virgo* V. *Gabrielem archangelum*. Enfin, quelques compositions ne correspondent pas à la tradition liturgique parisienne (le verset *Cristus manens* pour la prose *Letemur gaudis* ou le répons *Quindenis* V. *Post genitum*) [32]. Nous ne savons pas si les *organa quadrupla* et *tripla* sont le complément d'un répertoire central de *dupla*. Les collections des pièces à trois voix - en particulier dans *F* - ne sont pas aussi rigoureusement ordonnées selon l'ordre liturgique parisien que celles qui transmettent les chants à deux voix. Le répons *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* par exemple, ouvre logiquement la collection des *organa* à deux voix dans le fascicule III de *F* tandis que sa version à trois voix n'inaugure pas celle des *tripla* dans le fascicule II.

Fondée essentiellement sur l'édition d'Edward H. Roesner, la liste des *tripla* et des *quadrupla* regroupés dans l'annexe II comporte soixante pièces ainsi que les clausules avec les manuscrits qui les transmettent, c'est-à-dire toutes les compositions qui se trouvent dans l'une ou l'autre des neuf sources principales. Les oeuvres sont classées selon le nombre de voix et au sein de chacun de ces deux groupes, la numérotation est encore identique à celle proposée dans l'édition de référence d'Edward H. Roesner. Cette présentation des *organa* suit le calendrier liturgique parisien [33] et c'est le cycle de *F* qui sert de base pour le classement des pièces même si, comme nous l'avons remarqué, cette collection (fascicules I et II) n'est pas aussi soigneusement ordonnée que pour les *dupla* (fascicules III et IV). Nous avons choisi de placer les clausules (toutes à trois voix, une seule à quatre voix)

32. Pour ces précisions, voir RoeS, pp. XIX-XXV.
33. Calendrier dans RoeS, pp. XXII-XXIII.

directement à la suite des pièces dans lesquelles elles pourraient s'insérer même si la source ne donne pas les oeuvres de cette manière. En effet, si le manuscrit propose certaines clausules au sein même de l'*organum* (pièces n°10, 19a et 21a), plusieurs d'entre elles sont regroupées à part dans le fascicule I (n°6-7-8, n°20-21, n°24) et dans le fascicule II (n°30, 34 et 26). D'autres clausules sont transmises par *F* mais nous ne connaissons pas les versions à trois voix des *organa* dont elles sont issues. Il s'agit des pièces n°46 (fascicule I), n°43 et n°45 (fascicule II). La situation est semblable pour la clausule à quatre voix *Mors* (n°3). Un autre cas surgit où certaines clausules sont transmises par d'autres copies que *F* alors que le manuscrit donne lui-même les versions de l'*organum* à trois voix (n°50, 51, 52 et 55). Enfin, nous trouvons la configuration inverse. Ainsi, les clausules n°44, 56, 57, 58, 59 et 60 sont présentes dans *F* tandis que l'*organum* est transmis par *W1* (graduel *Hec dies* V. *Confitemini*).

L'analyse musicale ne concernera pas les clausules en style de déchant (insérées ou non dans l'*organum*) même si elles font partie du répertoire des *tripla* et des *quadrupla*. L'étude des passages où le ténor apparaît en valeurs courtes et régulières n'appelle pas les mêmes questions que celles que nous poserons à propos de l'*organum* mélismatique où deux ou trois voix supérieures ont dû s'organiser entre elles sur un ténor non mesuré [34].

Aux côtés de l'*organum* mentionné dans les textes normatifs ou historiques et des manuscrits musicaux, les traités nous permettent également d'étudier la polyphonie parisienne. Ce qu'ils montrent comme le "Traité du Vatican" ou ce qu'ils expliquent comme les écrits sur la musique mesurée fait apparaître l'*organum* sous un jour encore différent de ce que nous avons observé jusqu'à présent. Remarquons dans le chapitre suivant les divers éléments qu'ils livrent sur la polyphonie des XII^{e} et XIII^{e} siècles.

C. Les traités

Les traités sur la musique recouvrent divers aspects : description de la fabrication ou de l'exécution de l'*organum* non mesuré et à deux voix comme le "Traité du Vatican" ; explication de la nouvelle musique mesurée, classification et systématisation de règles à des fins didactiques tels les traités de la *musica mensurabilis*.

34. Sur le "style" de l'*organum* et du déchant, voir HusM, pp. XXIII-XXX et R. Flotzinger, "*Organum*", *NG / 2* (18), pp. 678-683 et "Discant", *NG / 1* (5), pp. 490-492 et *NG / 2* (2), pp. 369-370. Consulter A. Traub, "Notre-Dame und Notre-Dame-Handschriften", *MGG / 2* (7), col. 476-481, et S. Brünner, *Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W2*, Tutzing, 1982.

1. Le "Traité du Vatican"

De la fin du XII[e] siècle, il nous reste un traité connu sous le nom de "Traité du Vatican". Découvert et publié par Fred Zaminer [35], la copie dont nous disposons date du premier quart du XIII[e] siècle [36]. Elle livre trois cent quarante trois exemples illustrant les principes d'improvisation alors en usage à l'église de Paris dans le troisième quart du XII[e] siècle et explique "(...) toutes les possibilités de constructions mélodiques auxquelles l'organiste devra répondre simultanément" [37], toutes les réactions que le chanteur doit instantanément donner à l'audition du *cantus*. Ce traité n'est pas écrit en notation modale - seules les hauteurs sont notées - mais plusieurs musicologues ont constaté la parenté de ses exemples avec la pratique mélodique de la polyphonie parisienne [38]. Ainsi, les relations avec les formules d'ornementation des *organa* à deux voix ont été étudiées en particulier par Leo Treitler, Hartmut Schick et Steven Immel [39].

Cependant, l'origine et la fonction du "Traité du Vatican" divisent encore les spécialistes car il ne transmet pas le répertoire parisien lui-même mais plutôt certaines composantes d'une tradition polyphonique. Les nombreux exemples qui s'y trouvent suggèrent à l'évidence une préoccupation didactique et le souci de procurer aux chanteurs toute une gamme d'organisation mélodique entre diverses consonances. Les relations entre le *cantus* et l'*organum* sont ainsi présentées en trente et une règles illustrées par deux cent cinquante et un exemples.

Steven Immel propose de voir dans cette collection un abrégé des méthodes parisiennes d'ornementation mélodique, ayant des liens ténus avec le répertoire de Notre-Dame et contemporain de sa tradition écrite. Il ne

35. Roma, Biblioteca Vaticana, Ottob. lat. 3025 (ff. 46r-50v) ; *R.I.S.M.* B III / 2, p. 106. Edition: F. Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat. (Ottob. lat. 3025) : Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihren Vorstufen*, Tutzing, 1959. Voir également I. Godt et B. Rivera (éd.), "The Vatican *Organum* Treatrise - a Colour Reproduction, Transcription and Translation into English", *In Memoriam Gordon A. Anderson* (L.A. Dittmer, éd.), Henryville, 1984, pp. 264-345.

36. L. Treitler, "Der Vatikan Organumtraktat und das *Organum* von Notre-Dame de Paris : Perspektiven der Entwicklung einer schriftlen Musikkultur in Europa", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 7 (1983), p. 26. Un autre témoin manuscrit de ce traité - Cashel, ms.1, conservé en Irlande - a été récemment découvert par M. Bernhard, "Eine neue Quelle für den Vatikanischen *Organum*-Traktat", *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III (M. Bernhard, éd.), Münich, 2001, pp. 175-190.

37. M. Huglo, "Les débuts de la polyphonie à Paris : les premiers *organa* parisiens" ..., p. 82.

38. E.H. Roesner, "Who *Made* the *Magnus Liber* ?", *EMH*, 20 (2001), pp. 260-264. Voir aussi A.-M. Busse-Berger, "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony", *Jmus*, 14 (1996), p. 294 et C. Wright, *Music and Ceremony* ..., pp. 337-338.

39. L. Treitler, *op. cit.* ; H. Schick, "Musik wird zum Kunstwerk : Leonin und die *Organa* des Vatikanischen Organumtraktats", *Festschrift für Ludwig Finscher* (A. Laubenthal, éd.), Kassel, 1995, pp. 34-43 ; S. Immel, "The Vatican *Organum* Treatrise Re-Examined", *EMH*, 20 (2001), pp. 121-172.

considère donc pas ce compendium comme le témoin d'un stade ancien de la polyphonie écrite en notation primitive comme le pensaient Marius Schneider, Ewald Jammers ou Fred Zaminer, ce dernier avançant la notion de "Vorstufe" (tradition) [40]. Les ornementations qui se retrouvent effectivement dans *F*, *W1* ou *W2* sont refaites, aménagées dans le style de la *copula*. A la lumière de ce constat, Steven Immel pense que le traité représente un stade relativement avancé du répertoire de Notre-Dame [41]. Leo Treitler propose une vision différente en suggérant que les formules mélodiques du Vatican témoignent d'un matériel issu de la tradition orale et qu'elles illustrent une pratique virtuose du chant [42]. Craig Wright estime pour sa part que ce document évoque un répertoire chanté de mémoire. La manière de classer systématiquement les exemples, de les ranger sous forme de rubriques conforte cette hypothèse car cela montre une volonté de faciliter l'apprentissage et la mémorisation, un peu à l'image de ce que proposent les tonaires [43]. L'ouvrage est certainement le reflet d'une méthode générale d'apprentissage de la musique alors en usage au chœur de Notre-Dame où la majeure partie du plain-chant était exécutée de mémoire et une grande partie de la polyphonie générée *ex tempore* en improvisation sur le plain-chant.

Quelles que soient l'origine et la fonction du "Traité du Vatican", il ressort que ses nombreuses formules montrent des gestes mélodiques relativement conventionnels qui pouvaient être adaptés ou arrangés selon diverses manières. Ainsi, les exemples seraient comme une "base de données" d'éléments organisés systématiquement pouvant s'accorder dans diverses configurations contrapuntiques en accord avec les principes théoriques. Les formules du traité suggèrent ainsi un stock de formules conventionnelles que l'on retrouve dans les *dupla* comme dans les *tripla* et les *quadrupla*.

Néanmoins, cette similitude entre l'*organum* à deux voix et les pièces à trois et quatre voix a ses limites. Si la parenté des formules - leur contour mélodique - est évidente, celles-ci n'ont été utilisées dans le discours musical ni de la même façon ni dans le même but. Nous remarquerons qu'elles furent utilisées de manière spécifique dans les *tripla* et les *quadrupla* : mentionnées par Jean de Garlande et l' "Anonyme IV", les *colores* sont des figures mélodiques de répétition destinées à embellir le discours [44]. De caractère

40. S. Immel, *op. cit*., p. 122 et p. 167.
41. *Ibid*., p. 123 et p. 167. S. Immel s'appuie sur les études de Fritz Reckow qui a montré que le style de la *copula* est apparu progressivement dans l'*organum* de Notre-Dame avant que le terme ne devienne confus et ne se confonde dans la terminologie de Francon de Cologne avec l'*organum per se* (*purum*).
42. L. Treitler, *op. cit.*, p. 27.
43. C. Wright, *op. cit*., p. 326 et E.H. Roesner, *op. cit*., note 50, p. 262.
44. Voir le chapitre III. Se reporter à E.H. Roesner, *op. cit*., note 51, p. 263 et "The Performance of Parisian *Organum*", *EM*, 7 (1979), pp. 176-182.

familier, reconnaissable, elles transforment des passages inconnus en des passages connus et donnent à entendre un beau son qui procure du plaisir. Leur utilisation dans les *organa* n'a pas été étudiée systématiquement et le caractère habituel et familier qui leur est attribué par les théoriciens sera à préciser [45]. Nous montrerons notamment que ces *colores*, issus des procédés de la rhétorique, ont vocation à organiser et à structurer le discours des chantres.

2. L'explication de la musique mesurée

Apparaissant dans la seconde moitié du XIII[e] siècle avec le traité *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, les traités sur la musique mesurée étudient un répertoire polyphonique désormais noté selon des conventions inédites et ils en soulignent les particularités. Cinq ouvrages principaux traitent de la *musica mensurabilis* [46] : *De mensurabili musica* de Jean de Garlande (c. 1240-1250), *Tractatus de musica* de Lambertus (c. 1260-1275), *Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne (c. 1260-1280), *De mensuris et discantu* ou traité de l' "Anonyme IV" (ap. 1272) [47] et *De musica mensurata* (traité anonyme de Saint-Emmeram, c. 1279) [48]. Il existe d'autres traités datant du XIII[e] siècle mais qui ne concernent pas spécifiquement la musique mesurée. Ainsi, *Discantus positio vulgaris* (c. 1225-1230 pour la première partie) contenu dans le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie ; *Practica artis musicae* d'Amerus (c. 1271) ou encore *Regula super discantum* de Dietricus (c. 1275) [49].

Les auteurs des traités sur la *musica mensurabilis* accordent une attention grandissante à la *metrica* rattachée au *trivium*. L'élaboration des six modes rythmiques sur la base des six pieds de la métrique classique en est une des illustrations les plus convaincantes [50]. C'est la naissance d'un système rythmique abstrait qui conditionne et légitime le développement de ce que l'on appellera désormais la *musica mensurabilis*. Dès 1199, Alexandre de

45. E.H. Roesner, "Who *Made* the *Magnus Liber* ?" ..., notes 27 et 28, p. 245.

46. J. Yudkin, "A la recherche d'un musicien du XIII[e] siècle à Paris", *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age : Actes des colloques de Royaumont 1986-87-88* (M. Huglo, C. Meyer et M. Pérès, éd.), Paris, 1991, p. 202.

47. Appelé couramment traité de l' "Anonyme IV" en référence à la numérotation des traités anonymes édités par le musicographe C.E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi. Novam Seriem a Gerbertina alteram*, 4 tomes, Hildesheim-Zürich-New York, rééd. 1987, I, pp. 327-364 (Abréviation : CS I).

48. Voir l'annexe III.

49. Voir J. Yudkin, *Notre-Dame Theory : A Study of Terminology, Including a New Translation of the Music Treatrise of* "Anonymous IV", *PhD*, Stanford University, 1982, pp. 232-239 ; voir D. Hiley, "Notation", *NG / 1* (13), p. 355 et Janet Knapp, *NOHM* II (1990), p. 567.

50. R. Flotzinger, "Zur Frage der Modalrhythmik als Antike-Rezeption", *AfMw*, 29 (1972), pp. 203-208.

Villedieu définit les modes dans le *Doctrinale* de la manière suivante (Pars III, Cap. X : *De syllabarum quantitate*, 1561-1569) :

"*Distinxere pedes antiqua poemata plures.*
Sex partita modis satis est divisio nobis :
Dactylus et spondeus, exinde trocheus, anapestus,
Iambus cum tribracho possunt praecedere metro.
Dactylus ex longa brevibusque duabus habetur.
Dicitur ex longis spondeus constare duabus.
Syllaba bina, trocheu, constat tibi, longa brevisque.
Productam brevibus subdes, anapeste, duabus.
Terna brevis tribracho, iambo brevis insita longae" [51].

Sur ce modèle, le langage modal va être progressivement affiné puis systématisé afin de rendre compte précisément des innovations rythmiques de la musique. Jean de Garlande et ses successeurs mettent ainsi au point une série de formules ou modes rythmiques correspondant aux pieds - mètres - de la poésie classique. Au nombre de six, ces formules modales sont les suivantes :

- Premier mode trochaïque : long-bref
- Deuxième mode iambique : bref-long
- Troisième mode dactylique : long-bref-bref
- Quatrième mode anapestique : bref-bref-long
- Cinquième mode spondaïque : long-long
- Sixième mode tribraque : bref-bref-bref

A partir de ce schéma antique réduit à six modes, les théoriciens vont établir des normes de transcription, des règles de lecture. Voici quelques éléments de cette codification. La notation s'appuyant seulement sur deux valeurs (*longa* et *brevis*) regroupées en neumes ou "ligatures", c'est la taille de la ligature et sa place parmi d'autres figures qui rendent pour le lecteur le rythme voulu. Le postulat de base est le suivant : chaque mode rythmique cité précédemment est identifié dans la notation par les groupements des notes en ligatures et leur succession [52]. Les formules combinées de longues et de brèves s'additionnent pour créer des séquences rythmiques nommées *ordines*, l'*ordo* étant parfait ou imparfait selon que la phrase se termine ou non par un silence :

- La combinaison 3 2 ... 2 signale un premier mode : *longa recta-brevis recta-longa recta* / *brevis recta-longa recta*, / etc ...
- La combinaison 2 2 … 3 signale un deuxième mode : *brevis recta-longa recta* / *brevis recta-longa recta* / etc ...

51. *Doctrinale* édité par D. Reichling, *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern*, Berlin, 1893, p. 100.

52. E.H. Roesner, "Rhythmic Modes [Modal Rhythm]", *NG / 2* (17), pp. 310-313 et RoeS, pp. XLI-LII.

- La combinaison 1 3 3 … 3 signale un troisième mode : *longa ultra mensuram* / *brevis recta-brevis altera- longa ultra mensuram* / etc ...
- La combinaison 3 3 3 … 2 signale un quatrième mode : *brevis recta-brevis altera-longa ultra mensuram* / *brevis recta-brevis altera-longa ultra mensuram* / etc ...
- La combinaison 1 1 1 … 1 (ou 3-silence 3-silence 3… 3) signale un cinquième mode : *longa ultra mensuram* / *longa ultra mensuram* / etc …
- La combinaison 4 3 3 … 3 signale un sixième mode : *brevis recta-brevis recta-brevis recta-brevis recta* / *brevis recta-brevis recta-brevis recta* / etc ...

Le contexte intellectuel dans lequel les traités sur la musique mesurée s'inscrivent a été établi. Les traités de la *musica mensurabilis* montrent en effet d'étroites relations avec l'Université de Paris, en particulier par l'utilisation de termes aristotéliciens et le recours à de nouvelles méthodes empruntées à la logique [53]. Par de nombreuses correspondances terminologiques avec le latin scolastique, par la manière dont sont conçus leurs ouvrages et par la façon d'organiser leurs commentaires et leurs réflexions, les théoriciens intellectualisent et conceptualisent les nouveaux développements polyphoniques de manière originale [54]. Se détournant lentement de la préoccupation théorique du seul signifié, ils tentent de promouvoir la *musica mensurabilis* par une lecture plus rationnelle des phénomènes : "Celle-ci contribue à la naissance d'une nouvelle pensée du sonore et la scolastique, avec son outillage intellectuel propre, lui en fournit les moyens d'expression" [55].

A l'aide d'un vocabulaire emprunté à la scolastique et à ses méthodes, les théoriciens élaborent une théorie capable d'expliquer l'*organum*. Tout au long du XIII[e] siècle, les auteurs usent de nombreuses subtilités terminologiques et le terme *organum* renvoie ainsi à plusieurs définitions. En tant que "genre", il embrasse ainsi toute la musique mesurable: "(…) *organum generaliter dicitur ad omnem mensurabilem musicam*" écrit Jean de Garlande [56]. A l'intérieur de la *musica mensurabilis*, l'auteur explique que l'*organum* est ensuite divisé en

53. J. Yudkin, *op. cit.*, pp. 181-189 et "The Influence of Aristotle on French University Music Texts", *Notre-Dame Conferences in Medieval Studies I (30 avril-20mai 1987) : Music Theory and Its Sources, Antiquity and the Middle Ages* (A. Barbera, éd.), Notre-Dame Indiana, 1990, pp. 173-189.

54. L. Gushee, "Questions of Genre in Medieval Treatrises on Music", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen : Gedenskschrift für Leo Schrade I* (W. Arlt et E. Lichtenkahn, éd.), Bern, 1973, pp. 365-433. Voir également S. Fuller, "Theoretical Fundations on Early *Organum* Theory", *AcM*, 53 (1981), pp. 52-84 et J. Handschin, "Reflexions sur la terminologie", *RBmus*, 6 (1952), pp. 7-11.

55. O. Cullin, "Penser la musique au XIII[e] siècle", *Médiévales* , 32 (1997), pp. 21-22.

56. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer, *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, 2 vol., Wiesbaden, 1972 (Abréviation : ReiM) : ReiM I, 35V. Voir H.H. Eggebrecht,

trois *species* qui sont l'*organum*, la *copula* et le *discantus* : "*Sciendum est ergo, quod ipsius organi generaliter accepti tres sunt species, scilicet discantus, copula et organum*" [57]. L'*organum specialiter dictum* concerne l'*organum per se* - *organum purum* à deux voix - où les différentes parties ne sont pas strictement mesurées (*modus non rectus*). Si la voix supérieure est mesurée, le passage s'apparente à la *copula*. L'*organum cum alio* est également une catégorie de l'*organum specialiter dictum* : "*Organum in speciali dicitur dupliciter : aut per se aut cum alio*" énonce encore Jean de Garlande [58]. Le déchant est une autre espèce dans laquelle toutes les voix sont mesurées et suivent un strict rythme modal (*modus rectus*). Enfin, la *copula* est aussi une espèce de la *musica mensurabilis* qui se situe "entre le déchant et l'*organum*":

> "*Dicto de discantu dicendum est de copula, quae multum valet ad discantum, quia discantus numquam perfecte scitur nisi mediante copula. Unde copula dicitur esse id, quod est inter discantum et organum*" [59].

La *copula* appartient au domaine de la grammaire et de la logique [60]. Le terme fut ensuite réinvesti dans la théorie musicale au XIII^e^ siècle et des auteurs comme Fritz Reckow puis Jeremy Yudkin ont montré l'influence de la logique sur le vocabulaire de Jean de Garlande et comment les définitions de la *copula* dans les traités sur la musique avaient évolué au fil des ans [61]. Les définitions des termes sans cesse affinées, légèrement modifiées, les remaniements successifs du sens à donner à tel ou tel mot, sont un trait caractéristique de la théorie musicale au XIII^e^ siècle [62].

"*Diaphonia vulgariter organum*", *Bericht über den Siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln (Juin 1958), International Musicological Society* (G. Abraham, S. Clercx-Lejeune, H. Federhofer et W. Pfannkuch, éd.), Kassel, 1959, pp. 93-97.

57. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 35V. Sur l'utilisation et les significations du terme *species* aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, se reporter à P. Michaud-Quantin, "Les champs sémantiques de *species*, tradition latine et traductions du grec", *Etudes sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age* (M. Lemoine et P. Michaud-Quantin, éd.), Rome, 1970, pp. 113-150. Voir également J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., p. 60.

58. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 88V.

59. *Ibid*., voir également ReiM I, 96P.

60. Sur la *copula* (-*ae*, n.f.), se reporter aux ouvrages suivants :
- *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, II, pp. 487-488.
- *Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi*, II, col. 1177-1179 (col. 1178 : t. t. gramm. et log.: *terminus coniungens unum cum alio*).
- *Mittellateinisches Wörterbuch*, II, col. 1870-1871.
- *Thesaurus linguae latinae*, IV, col. 917-919.

61. F. Reckow, *Die copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Setzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*, Wiesbaden, 1972, pp. 28-45 ; J. Yudkin, "The *Copula* According to Johannes of Garlandia", *MD*, 34 (1980), pp. 67-84.

62. Voir le chapitre III. B.

La *copula* est définie par Jean de Garlande comme une pièce à deux voix. Puis elle est une pièce à deux ou trois voix avec le traité de Saint-Emmeram. Enfin, elle est étudiée en relation avec l'*organum* à trois voix par l' "Anonyme IV"[63]. Cette "espèce" de musique mesurée est reconnaissable selon Jean de Garlande par sa construction mélodique (phrases structurées en "antécédent-conséquent") et par sa nature rythmique (ténor non mesuré et rythme modal du déchant pour la voix supérieure). Le traité de Saint-Emmeram précise qu'il y a une distinction dans l'exécution : la *copula* a le rythme modal strict (*rectus*) du déchant mais nécessite la qualité vocale, la qualité d'expression propre à l'*organum purum*. Le traité *De mensuris et discantu* retient également cette nuance en précisant que la *copula* utilise le premier mode irrégulier associé à l'*organum*, l'exécution réclamant alors une certaine flexibilité et un haut degré de subtilité [64]. Pour l' "Anonyme IV", la *copula* (ou *punctus*) rend le déchant mélodique et plaisant : "*Tertia diversitas secundae triplicitatis est, quando in principio habet punctum delectabilem sive placentem tardo modo sumptum* (…)" [65]. Ce caractère évoqué au sujet de l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium*, auquel s'ajoute la dimension mélodique du répertoire - aspects mentionnés par Jean de Garlande - retiendra notre attention dans les chapitres suivants [66]. La *copula* est cependant le moins clair des trois termes utilisés pour définir la musique mesurée et Fritz Reckow a démontré que le concept de *copula* s'est beaucoup modifié après Jean de Garlande [67]. Voici un récapitulatif de la théorie de l'*organum* telle qu'on la trouve formulée dans les traités de la *musica mensurabilis* :

Genus		**Species**	
Organum	**Organum**	**Discantus**	
Organum generaliter dictum : musica mens.	**Organum specialiter dictum**	**Copula**	**Discantus**
	Per se - Cum alio	Modus rectus	Modus rectus
	Purum - Triplum Quadrup.	voix sup. rectus et	
	Modus non rectus	ténor non rectus	

63. Etude de la *copula* chez Jean de Garlande par J. Yudkin dans *Notre-Dame Theory* ..., pp. 50-73 ; pour le traité de Saint-Emmeram, pp.74 -95 ; pour l' "Anonyme IV", pp. 95-103.

64. J. Yudkin, "The Rhythm of *Organum purum*", *Jmus*, 2 (1983), pp. 355-376 (pp. 375-376).

65. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 83. Traduction d'après J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., p. 102 : "Ce troisième type de *tripla* contient une première section [*punctus*] délectable ou plaisante exécutée tout d'abord dans un mode lent (…)". Se reporter au chapitre II. B.

66. Voir en particulier le chapitre II. B. et le chapitre III. C.

67. F. Reckow, *Die copula* ..., pp. 45-54.

- *Modus rectus* : ligne de valeurs longues et brèves qui reviennent dans une série de formules (modes rythmiques). Chaque mode est exprimé dans la notation par le groupement des notes en ligatures se succédant dans un *ordo* particulier.
- *Modus non rectus* : la succession des ligatures se conforme peu ou pas du tout aux formules reconnaissables des modes rythmiques.

L'ordonnance complexe dont nous n'avons livré qu'un court aperçu [68] est difficile à concilier avec la notation des *tripla* et *quadrupla* dans les diverses sources. Celle-ci va de la notation carrée "classique" à "(...) des styles dans lesquels les figures de notation sont lourdement infléchies et nuancées par les scribes, de manière à mettre au point des systèmes mensuraux d'orthographe" [69]. Mais si certains manuscrits emploient telle ou telle variété de notation mensurale pour exprimer le contenu rythmique de la musique, la plupart des chants sont cependant transmis dans le langage de la notation modale qui repose sur les deux seules valeurs *longa* et *brevis* [70]. Son orthographe, telle qu'on la trouve dans le manuscrit de Florence en particulier, est rythmiquement neutre. L'ambiguïté et l'incertitude sont inhérentes à cette écriture : elle peut revêtir de multiples significations. La notation fut conçue pour un style mélismatique (*sine littera*) et les formules rythmiques se retrouvent ainsi rarement intactes dans les sources. Les théoriciens du XIII^{e} siècle à partir de Jean de Garlande n'auront de cesse de vouloir expliquer à leurs contemporains ce caractère profondément multiforme où "(…) le contexte suggère souvent, mais non toujours, une solution" [71].

Notre propos n'est ni de faire un exposé exhaustif sur le rythme modal et sa théorie ni d'en discuter tous les aspects. L'abondante bibliographie à laquelle ils ont donné lieu suffit amplement pour mieux en comprendre les mécanismes, approfondir les enjeux et les problèmes que son étude soulève. Nous nous limiterons dans les chapitres suivants à des remarques qui sont spécifiquement liées à l'objet de notre recherche : quel rôle a joué le rythme dans la composition de l'*organum* chanté à la fin du XII^{e} siècle à la cathédrale Notre-Dame de Paris ? L'importance que les théoriciens du XIII^{e} siècle ont

68. Récapitulatif d'après les travaux de H.H. Eggebrecht, "*Organum*", *Musik Lexicon* (K. Dahlhaus et H.H. Eggebrecht, éd.), Mainz, 1989, vol. 3, pp. 245-247. Voir les articles de F. Reckow dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (H.H. Eggebrecht, dir.), Wiesbaden, 1971- (Abréviation : HMT) : "*Organum*" (*HMT* III, pp. 9-11) et "*Copula*" (*HMT* I, p. 2) ainsi que "*Das Organum*", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellung : Gedenkschrift Leo Schrade* (W. Arlt et E. Lichtenkahn, éd.), Bern, 1973, pp. 434-496. On peut également consulter W.G. Waite, "*Discantus*, *Copula*, *Organum*", *JAMS*, 5 (1952), pp. 77-87 ainsi que R.L. Crocker, "*Discantus*, Couterpoint and Harmony", *JAM*S, 14 (1961), pp. 1-23.
69. RoeS, p. XXVI.
70. HusM, pp. XV-XVII.
71. RoeS, p. XLIII.

accordé à l'aspect rythmique de la notation a occulté ceux ayant attrait plus profondément aux modes d'élaboration de la polyphonie, étroitement liés comme nous le démontrerons, à l'organisation mélodique des vocalises. Nous remarquerons que les longs mélismes des *organa* sont élaborés selon des techniques d'ornementation mélodique et c'est à l'aune de ce constat que le phénomène du rythme sera étudié et mis en perspective.

D. Un premier constat

Les décrets liturgiques de 1198 et 1199 du chapitre de Notre-Dame de Paris qui évoquent l'*organum* ont une importance primordiale pour le musicologue. Ils attestent que la polyphonie à deux, trois et quatre voix fut chantée à la cathédrale à la fin du XII^{e} siècle. Les sources musicales dont nous disposons montrent par ailleurs qu'elle ne fut pas notée avant la seconde moitié du XIII^{e} siècle, période durant laquelle sont écrits plusieurs traités théoriques expliquant la musique mesurée et sa notation. Voici donc des aspects qu'il s'agit de reconnaître et de distinguer dans le temps.

La polyphonie chantée apparaît dans une ère géographique et culturelle précise. Pratiquée à l'occasion des grandes fêtes parisiennes de l'année liturgique, elle s'exprime au sein même du culte. Par ailleurs, son développement correspond à la construction de la nouvelle église Notre-Dame et les *organa* sont contemporains du règne de Philippe Auguste. Au coeur du pouvoir capétien et favorisée par le rayonnement grandissant de la monarchie, Paris bénéficie d'un brillant essor intellectuel et artistique. La Cité et son école-cathédrale, la Rive Gauche, l'école de Saint-Victor, le monastère de Sainte-Geneviève et bientôt l'Université, consacrent la ville comme une capitale incontestée. Le monarque, s'appuyant sur une conjoncture favorable, renforce son pouvoir et se donne les moyens de sa réussite. Misant sur la renommée de la ville, Notre-Dame et l'Université sont l'objet de toutes ses attentions et Philippe contribue à leur prospérité [72].

A partir des années 1240-1250 et jusqu'au début du XIV^{e} siècle, un vaste répertoire polyphonique est consigné dans plusieurs manuscrits différents quant à leurs dates et à leurs provenances, les contextes liturgiques dans lesquels ils furent assimilés et les diverses communautés qui les utilisèrent. Durant cette même période, plusieurs traités formulent et systématisent des conventions pour expliquer une notation à travers laquelle s'exprime un système rythmique original. Les figures de notes expriment une durée et les mètres de la *musica mensurabilis* veulent imprimer au temps une mesure. L'*ars musica* s'ancre alors dans l'environnement intellectuel de l'Université de Paris.

72. C. Wright, *Music and Ceremony* ..., p. 238.

De ces sources et témoignages dont nous disposons pour étudier la polyphonie à trois et quatre voix, quels aspects mettre en lumière pour comprendre comment elle fut composée ? L'étude vise à analyser les modes d'élaboration qui présidèrent aux grands développements mélismatiques des *tripla* et des *quadrupla*, à montrer comment les vocalises ont pu atteindre une telle ampleur et pourquoi ces compositions firent l'objet d'une telle virtuosité.

Tout au long du XIII^e^ siècle, la notation tend vers une précision toujours croissante et les théoriciens n'auront de cesse de s'intéresser à ses progrès, d'exposer et d'affiner leurs définitions. La *musica mensurabilis* est bien à cet égard l'aboutissement d'un long processus de transformation et d'adaptation. Cependant, pour l'objet de notre étude, tournons notre regard vers la chronologie. Entre les mentions de l'*organum* dans les décrets liturgiques de Notre-Dame et l'apparition soudaine des manuscrits, nous n'avons pas de document évoquant ou notant la polyphonie à trois et quatre voix. Pas plus d'ailleurs qu'il n'en existe avant 1198, date à laquelle fut promulgué le premier des documents du chapitre de l'église de Paris. Comment dès lors appréhender les modes de composition de l'*organum* et sa pérennité durant les XII^e^ et XIII^e^ siècles, comprendre ce qui fait appel à l'usage ou ce qui relève au contraire de l'innovation ? Il faudra pour cela discerner dans les traités ce qui est évoqué en termes de réception et ce qui se trouve mentionné en termes de composition - à ce titre, nous verrons que le traité de l' "Anonyme IV" pose problème - et montrer dans les sources ce qui apparaît comme des techniques d'élaboration du discours musical.

Nous porterons en premier lieu notre attention sur la polyphonie aquitaine du XII^e^ siècle. Afin d'organiser des vocalises à deux voix, la reprise de motifs est utilisée dans les passages en style de déchant développé (*sine littera*). Nous verrons ensuite comment dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle, les écrits de l'Université se concentrent désormais sur la notation et fournissent des modes d'explication, des conventions de lecture. Ils posent un regard nouveau sur la musique et ne s'intéressent pas à la répétition mélodique : les techniques d'ornementation connues dès le XII^e^ siècle ne sont pas décrites par les théoriciens de la *musica mensurabilis*. Cependant, deux auteurs évoquent brièvement cette tradition de procédés. Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" mentionnent au sujet des *tripla* et des *quadrupla* le *color* et les *colores*. Le premier, parlant de la répétition d'un son - le *color* - donne trois exemples pour l'ornementation mélodique des voix supérieures. Le second évoque pour sa part les c*olores* à propos du répertoire chanté à trois et quatre voix mentionné dans les décrets liturgiques de 1198 et 1199.

Nous constaterons alors dans les sources que la répétition mélodique et ses figures sont systématiquement utilisées dans les *organa* afin d'élaborer les longs passages mélismatiques. Il faudra étudier ces techniques où le facteur

mélodique tient une place essentielle et observer quelles relations entretiennent une pratique musicale, la mise en notation de la polyphonie et l'explication de la musique mesurée alors naissante.

Chapitre II
L’évolution d’un héritage

L’évolution d’un héritage

La polyphonie fut exécutée à de nombreuses occasions et dans divers contextes liturgiques dès le IX^e^ siècle. Pour l’historien de la musique, le fait marquant des chants responsoriaux parisiens du XIII^e^ siècle est l’apparition du rythme et de la théorie à laquelle il a donné lieu. La consignation des pièces dans un nouveau langage mesuré a en effet été l’objet d’une réception féconde. La *musica mensurabilis* exprime le besoin d’agencer le débit des voix à l’aide d'un système qui lui procure des modèles - les mètres de la prosodie - sur lesquels pourront se noter les développements contrapuntiques des parties supérieures. Cet intérêt que les auteurs ont porté à la dimension rythmique ne doit pas faire oublier l’importance des techniques ornementales qui durant les XII^e^ et XIII^e^ siècles n’ont jamais cessé d’être utilisées dans la polyphonie.

Nous remarquerons une similitude de procédés entre certaines compositions aquitaines du XII^e^ siècle et l’*organum* parisien. Les voix sont organisées selon des procédés mélodiques de répétition et cette pratique se transmet au sein de la communauté des clercs qui chantent “en *organum*”. L’ornementation par la répétition est toutefois systématiquement utilisée dans les *organa* parisiens, ce qui n’est ni le cas des pièces de Saint-Martial ou de Saint-Jacques ni celui des *dupla*. A partir des années 1230-1240, les sources montrent une mélodie désormais enserrée dans un rythme et les procédés d’ornementation s’organisent alors plus précisément en longues et en brèves. La nouvelle notation engagée par les scribes au cours du XIII^e^ siècle impose au contenu mélodique des compositions un cadre rigoureux. Entre permanences et nouveautés, c’est de la notation et du problème du rythme dont les théoriciens discutent. Cet intérêt presque exclusif pour les innovations de la *musica mensurabilis* engage le fait musical dans sa difficile relation à l’écriture.

La mise à jour incessante des compositions, répondant aux besoins et aux exigences d’une église ou d’une communauté particulières, témoigne d’une pratique vocale encore vivante à la fin du XIII^e^ siècle. C’est à ce moment-là que l’auteur anonyme du traité *De mensuris et discantu* récapitule “l’histoire” de la polyphonie en usage à Paris du temps de Léonin et Pérotin. Il mentionne un grand livre - le *magnus liber organi* - que Léonin aurait composé ainsi que les “améliorations” ultérieures de Pérotin, celui-ci ayant aussi à son actif plusieurs pièces à trois et quatre voix que l’ “Anonyme IV”

cite précisément. Ce texte a largement influencé le regard que nous posons encore aujourd'hui sur la polyphonie parisienne.

A. L'*organum*, entre permanences et nouveautés

Les relations de l'*organum* au XIII^e^ siècle avec certaines pièces présentes dans des sources du XII^e^ siècle - manuscrits "de Saint-Martial" et "de Saint-Jacques" [1] - retiennent notre attention. Des chants aquitains à deux voix aux *organa* triples et quadruples, remarquons la permanence de certaines techniques employées pour organiser le chant et essayons d'en dégager quelques caractéristiques [2]. Nous verrons en particulier que certains passages en style de "déchant développé" proposent déjà des procédés de répétition mélodique, lesquels seront repris dans la polyphonie parisienne.

1. Une tradition de procédés

Dans les passages en "note-contre-note" ou "neume-contre-neume" de plusieurs pièces du XII^e^ siècle, les vocalises se déroulent selon la répétition de courts motifs. Observons la manière dont la mélodie est agencée dans les exemples suivants.

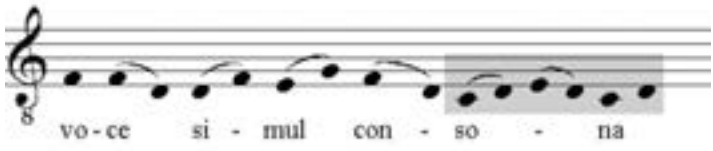

Fig. 1a : *Noster cetus*, vocalises sur *voce simul consona*. Transcription d'après l'exemple 1abis (voir pages suivantes)

1. Manuscrits : F-Pn lat. 1139 ; F-Pn lat. 3549 ; F-Pn lat. 3719 ; GB-Lbm Add. 36881; E-SC Codex Calixtinus.
2. Au sujet des relations entre Saint-Martial et Notre-Dame, voir W. Apel, "From Saint-Martial to Notre-Dame", *JAMS*, 3 (1949), pp. 145-153 et D. Hiley, "Notation", *NG / I* (13), p. 355. Sur le problème du rythme, se reporter à L. Treitler, "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *MQ*, 65 (1979), pp. 524-558. Cet auteur a également travaillé sur les deux styles du répertoire polyphonique aquitain, style mélismatique et style du déchant développé : voir "The Polyphony of Saint-Martial", *JAMS*, 17 (1964), pp. 33-40.

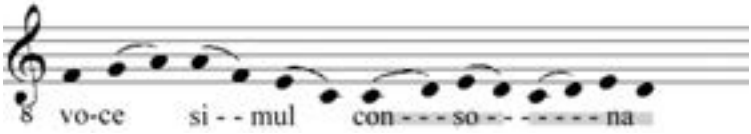

Fig. 1b : *Noster cetus*, vocalises sur *voce simul consona*. Transcription d'après l'exemple 1bbis (voir pages suivantes)

Dans les exemples 1a et 1b, la répétition mélodique n'apparaît pas comme un facteur primordial d'organisation. Dans l'exemple 1c par contre, le motif *do-ré-mi-ré* présent dans les deux exemples précédents structure le débit des vocalises. La ligne mélodique prend de l'ampleur par la redite de ce motif. La répétition de la voix organale (trois fois *mi-ré-do-ré*) se greffe sur l'ornementation de la voix principale (deux fois *do-ré-mi-ré*). Les motifs sont utilisés en même temps aux deux voix qui apparaissent alors structurées - à intervalles réguliers et de façon symétrique - par la répétition mélodique [3].

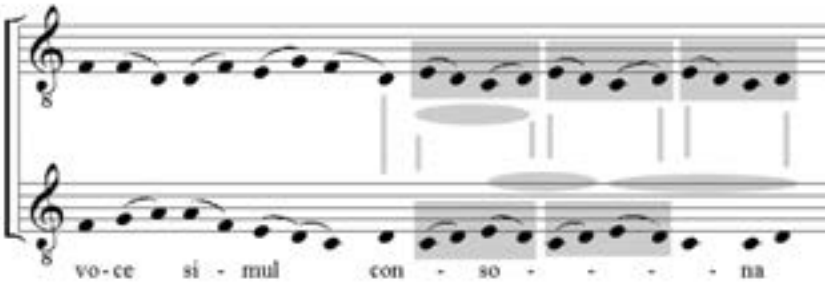

Fig. 1c : *Noster cetus*, vocalises sur *voce simul consona* : style de "déchant développé". Transcription d'après GB-Lbm Add. 36881, f. 3r (voir l'exemple 6 pages suivantes)

3. Voir L. Treitler, *op. cit*., pp. 36-37 pour une transcription.

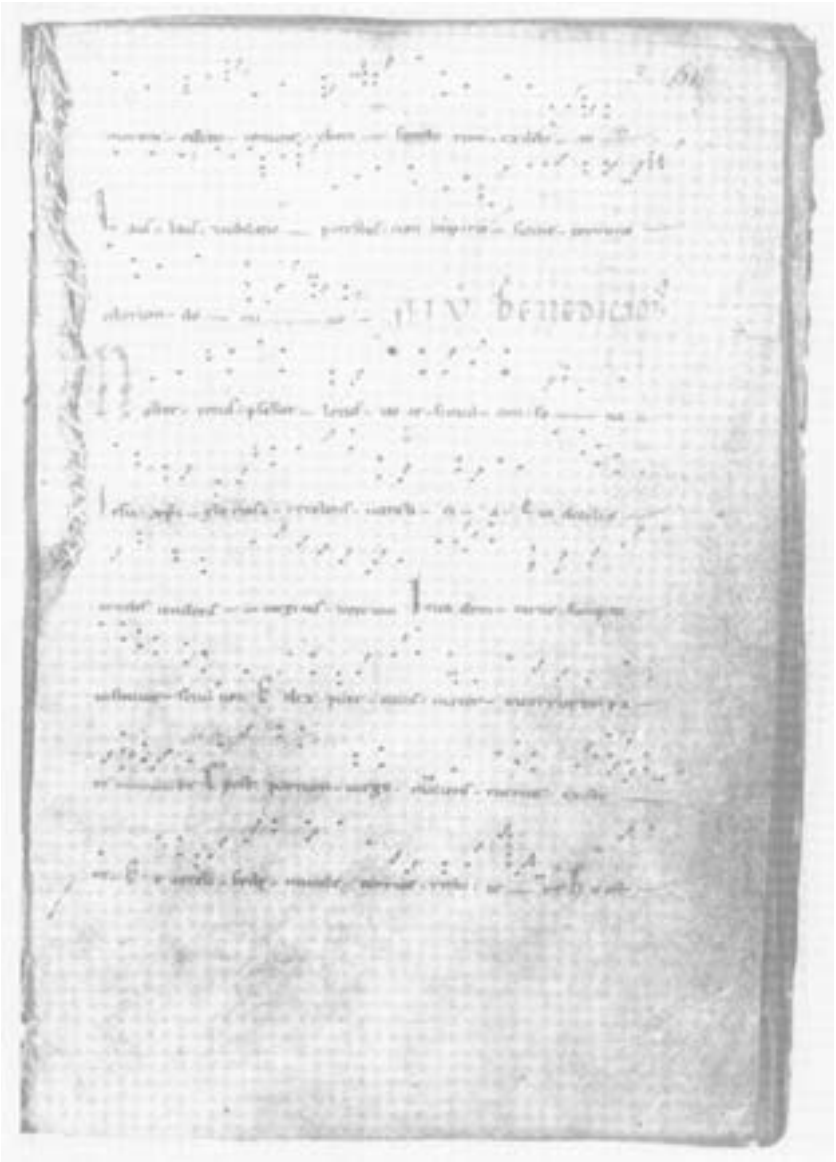

Fig. 1abis : fac-similé établi par B. Gillingham, *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 1139*, Ottawa, 1987, f. 61r [4]

4. Voir également la transcription de B. Stäblein dans "Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire ?", *Feschrift Freidrich Blume* (A. Abert et W. Pfannkuch, éd.), Kassel, 1963, pp. 340-362. Sur cette pièce, se reporter aux commentaires de L. Treitler dans "The Polyphony of Saint-Martial" ..., pp. 35-37 et p. 39.

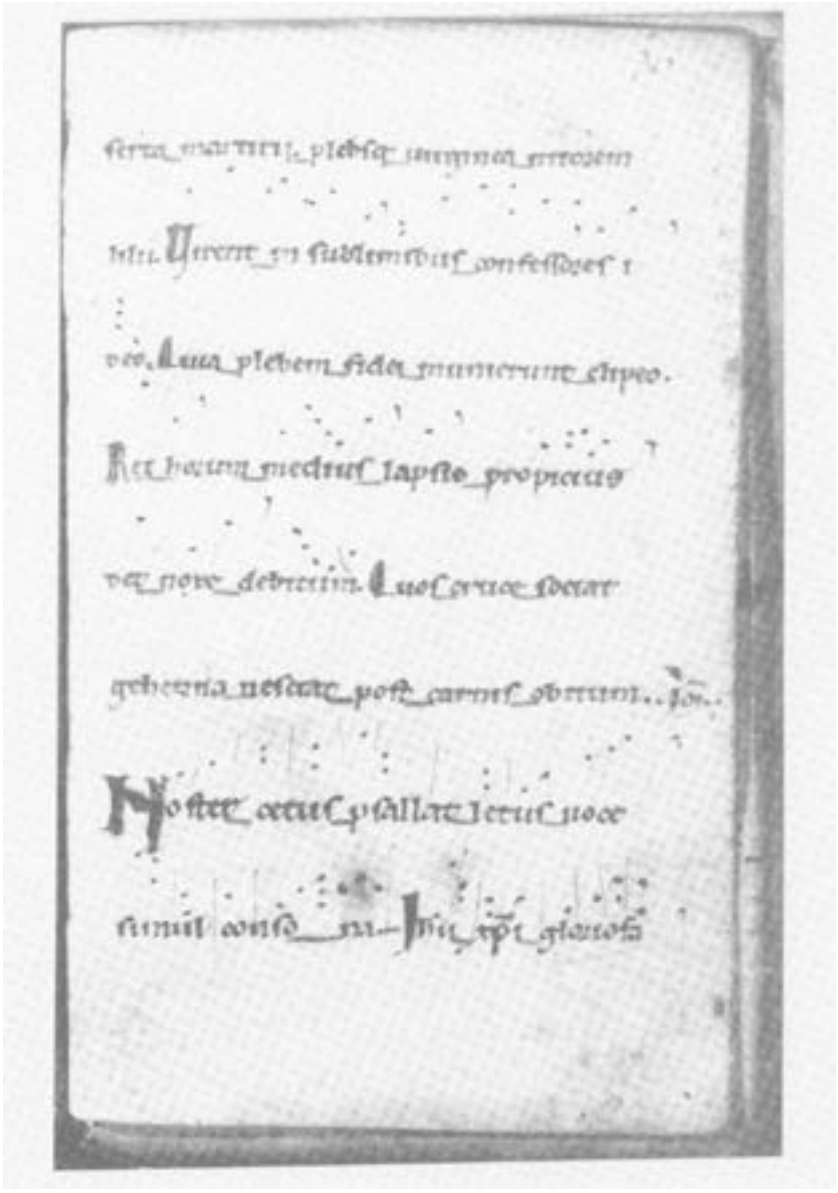

Fig. 1bbis : fac-similé établi par B. Gillingham, *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 3719*, Ottawa, 1987, f. 30r

La pièce suivante montre des mélismes sur [*impe*]-*ria* et sur [*domi*]-*no* qui se construisent aussi grâce à la répétition mélodique.

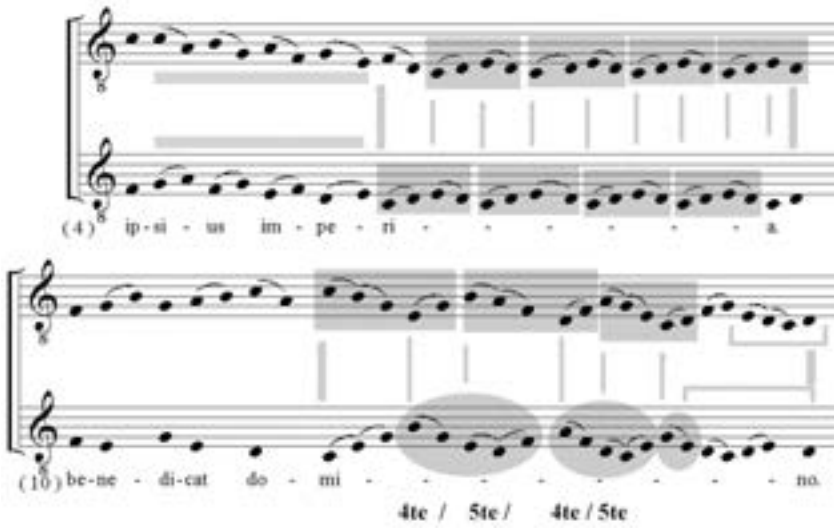

Fig. 2 : *Ad superni Regis* (contrafactum de *Noster cetus*), vocalises sur *-ria* de *imperia* et sur *-mi* de *domino*. Transcription d'après le fac-similé établi par G. Prado, II, p. 71 (f. 186r) [5]

Nous observons que la redite apparaît d'autant plus importante et rigoureuse que la vocalise est longue. Sur la partie syllabique *ipsius impe*-[*ria*], les voix évoluent par mouvement contraire et sont organisées entre elles selon le procédé de la marche. Cette technique est reprise dans le passage mélismatique sur [*domi*]-*no* : la marche est alors amplifiée et ne porte plus sur deux notes mais sur cinq. Sur la vocalise [*impe*]-*ria*, le mélisme s'accompagne également d'une répétition mélodique systématique : quatre fois *mi-ré-do-ré* aux deux voix et de façon décalée, le procédé de l'imitation s'appuyant sur les relations de consonances. Dans ces exemples connus, la répétition mélodique est le procédé utilisé afin d'organiser une ligne de chant assez longue.

5. Voir L. Treitler, *op. cit.*, pp. 36-37 pour une transcription.

Remarquons le même phénomène dans l'exemple suivant. Répétition de motifs aux deux voix, disposition régulière de la redite entre les parties, figures mélodiques qui s'appuient et rebondissent sur la consonance : l'emploi de la répétition permet aux vocalises de se développer mélodiquement mais également, par une disposition régulière et symétrique de motifs, de se structurer ensemble entre deux consonances.

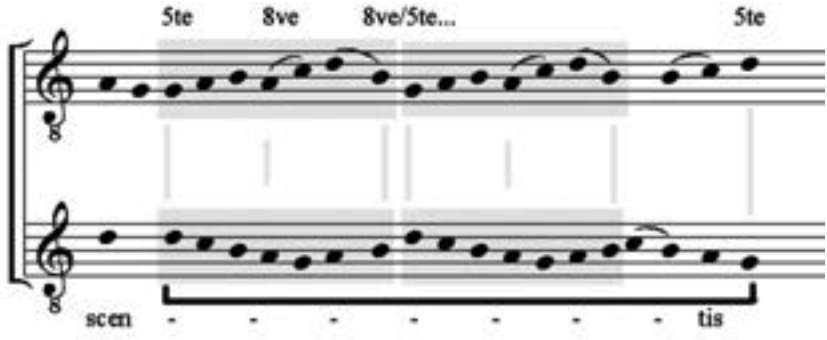

Fig. 3 : *Versus Omnis curet homo*, trope du *Benedicamus domino*, vocalises sur *-scentis* de *nascentis*. Transcription d'après GB-Lbm Add. 36881, f. 3r (voir ci-après l'exemple 6)

La répétition mélodique à des fins d'organisation des vocalises se retrouve dans les *organa* parisiens. Deux techniques en particulier y seront systématiquement employées : le procédé de la marche - reprise d'un même motif sur des degrés différents (exemples 5a et 5b) - et le chiasme (illustration 6 : échange entre les voix) [6]. Cette similitude des procédés employés dans certaines pièces du XII[e] siècle et les grands *organa* parisiens se constate dans les exemples 4a - 4b [7] et 5a - 5b [8]. La technique de la marche est utilisée afin de structurer le déroulement des voix sur une seule syllabe.

6. Pour la technique du chiasme, se reporter au chapitre suivant III. A. et à l'annexe V.
7. Voir L. Treitler, *op.cit*., p. 38 pour une transcription et une analyse.
8. L. Treitler, "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*" ..., pp. 546-548.

Fig. 4a : *Versus Omnis curet homo*, trope du *Benedicamus domino*, vocalises sur *-ti* de *prophetica* : GB-Lbm Add. 36881, f. 2v (fac-similé établi par B. Gillingham, *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 3549 et London British Library, Add. 36881*, Ottawa, 1987, p. 50)

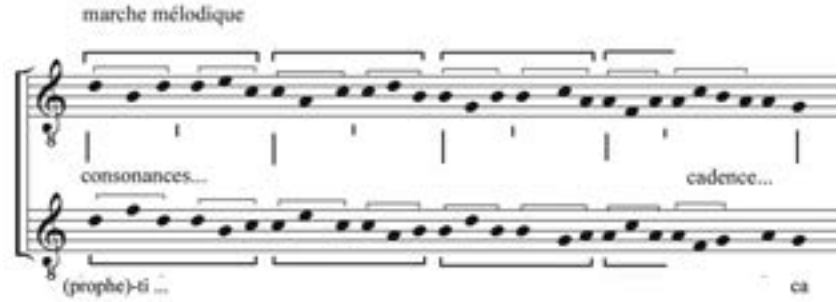

Fig. 4b : **marche mélodique**. *Versus Omnis curet homo*, trope du *Benedicamus domino*, vocalises sur *-ti* de *prophetica*. Transcription d'après l'exemple 4a

Fig. 5a : *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : F, f. 29r / Vocalises sur *-cta* de *Benedicta*

Les vocalises s'articulent autour des principes de consonance et se construisent sur la reprise régulière de motifs. La répétition mélodique joue sur plusieurs niveaux. La reprise du même motif selon le procédé de la marche agence le déroulement de chaque voix et le chiasme qui intervient régulièrement intègre les deux parties supérieures entre elles (exemple 5b : signe *).

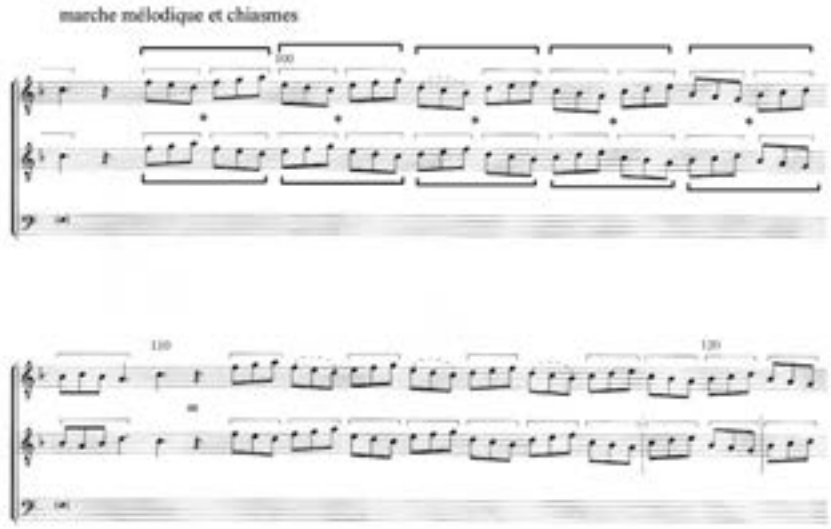

Fig. 5b : **marche mélodique et chiasmes**. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 131 / Vocalises sur *-cta* de *Benedicta*. Transcription d'après l'exemple 5a

La configuration mélodique de certaines pièces du XII^e^ siècle possède des points communs avec celle des *tripla* et *quadrupla* dans les passages où les voix supérieures doivent s'organiser sur une seule syllabe tenue. La technique de la répétition mélodique permet au chant de se développer et de s'organiser. Le procédé agençant les parties de manière symétrique rappelle celui d'une poésie contemporaine de l'*organum* aquitain. Leo Treitler estime ainsi que la construction parallèle des phrases en "antécédent-conséquent" utilisée dans le style du déchant développé et le schéma de la séquence employé dans la poésie rythmique montrent de réelles similitudes [9]. De même, selon l'auteur, le style de la prose présente de notables analogies avec l'*organum* parisien.

9. L. Treitler, "The Polyphony of Saint-Martial" ..., p. 33 et p. 38.

La construction en strophes des textes - plus généralement, l'emprise de la poésie rythmique sur les tropes, *versus*, *prosa* ou *conductus* - et l'organisation stricte et symétrique de la phrase dans la musique de Notre-Dame le font s'interroger sur l'association entre le style de déchant et la poésie [10].

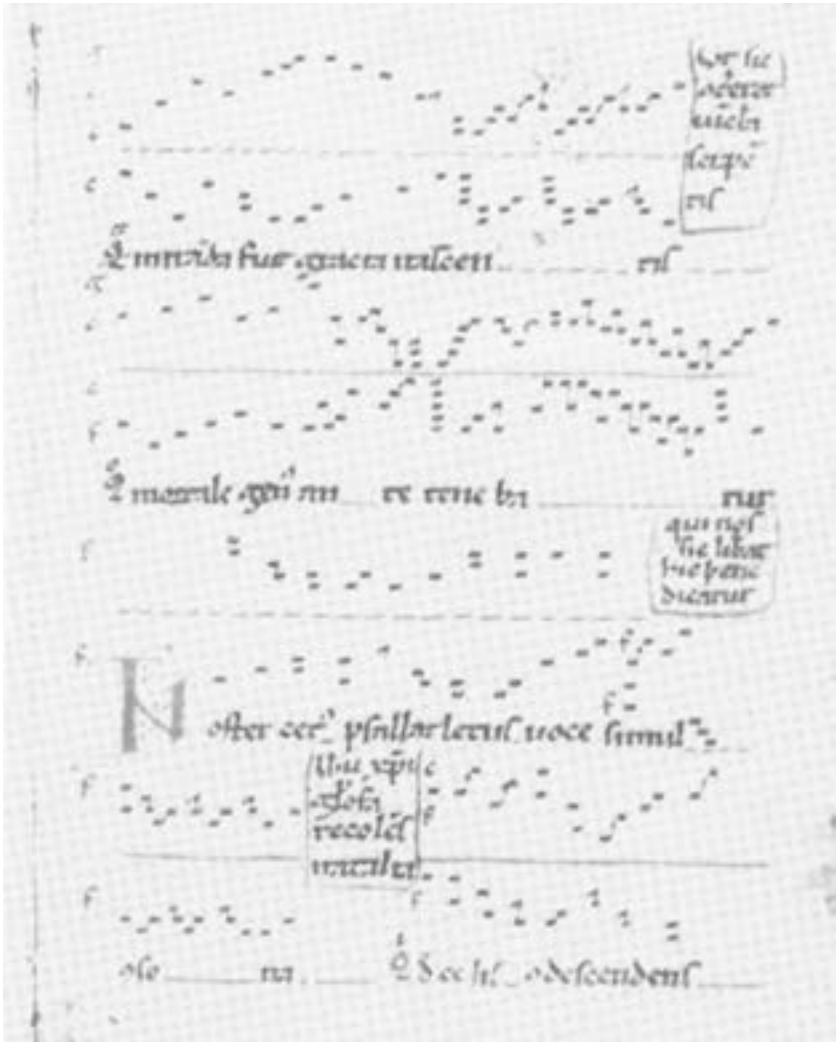

Fig. 6 : **chiasme**. *Noster cetus*, trope du *Benedicamus domino* : GB-Lbm Add. 36881, f. 3r (fac-similé établi par B. Gillingham, *France, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 3549 et London British Library, Add. 36881*, Ottawa, 1987, p. 51)

10. L. Treitler, *op. cit.*, pp. 40-41.

Dans la polyphonie aquitaine, l'agencement des parties "note-contre-note" ou "neume-contre-neume" nécessite l'utilisation de techniques comme l'échange entre les voix, l'imitation, l'inversion, en somme toute technique de répétition qui permet une organisation concise des motifs mélodiques à intervalles réguliers. Les voix peuvent ainsi se combiner mélodiquement entre elles et s'intégrer verticalement. Les préoccupations qu'ont les mélodistes du XII^e^ siècle à contrôler et agencer le débit des voix dans le déchant développé augurent du traitement des parties supérieures dans l'*organum* au XIII^e^ siècle. Des éléments nouveaux seront cependant observés dans l'analyse des compositions à trois et quatre voix.

Tout d'abord, le traitement mélodique des voix supérieures se diversifie. Les vocalises qui atteignent une ampleur sans précédent dans les *tripla* et *quadrupla* vont nécessiter d'autres techniques de répétition s'ajoutant à celles déjà utilisées au XII^e^ siècle. Outre la marche mélodique, le procédé du chiasme, l'imitation de motifs, c'est tout un panel de techniques ornementales fondées sur la répétition qui est proposé dans les pièces à trois et quatre voix [11]. Deuxième fait remarquable : à cette ornementation s'ajoute une notation rythmique qui s'affine. C'est la régularité de cette ornementation dans une succession de longues et de brèves qui nous intéresse. Les *organa* combinent en effet des procédés de répétition avec un temps précisément mesuré. Le phénomène du rythme et sa relation avec les procédés d'ornementation sont à considérer attentivement. Pourquoi, au fur et à mesure que le nombre de voix augmente, l'éventail des ornements mélodiques se diversifie en même temps qu'il s'exprime dans un cadre rythmique plus précis ?

Il est difficile d'aborder cette question tant les auteurs du XIII^e^ siècle ont montré leur intérêt pour le rythme et son interprétation. Les sources de la polyphonie parisienne augurent en effet d'une nouvelle relation à l'écrit et posent une distance par rapport à la situation d'exécution orale des chants qu'elles transmettent. Susan Rankin a montré cette évolution en étudiant plusieurs pièces polyphoniques transmises par le manuscrit *Ff.1.17* et les conduits de *F*. La notation offre de nouvelles possibilités et au cours des cinquante années qui séparent les deux manuscrits, elle observe que le rapport à la transmission écrite se modifie [12]. La "textualisation" progressive de la musique est une des caractéristiques du répertoire polyphonique parisien. La manière dont ont été consignés les *organa* montre la préoccupation de transmettre un contenu mélodique très précisément. Cette rupture imposée par

11. Voir l'analyse musicale dans le chapitre V.

12. S. Rankin, "Taking the Rough with the Smooth : Melodic Version and Manuscript Status", *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Sources Studies, Regional Developments, Hagiography* (R.A. Baltzer et M.E. Fassler, éd.), Oxford, 2000, pp. 232-233.

les scribes passionne les théoriciens qui se font l'écho de la nouvelle notation rythmique. L' "Anonyme IV" résume :

> "(…) *quoniam in antiquis libris habebant puncta aequivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt aequali. Sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem. Et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid, quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur mediantibus praedictis ita, quod quilibet plus proficeret in una hora quam in septem ante quoad longum ire*" [13].

Tout au long du XIII[e] siècle, c'est l'émergence de ce que l'on nommera la *musica mensurabilis*, résultante d'un processus qui a abouti d'une part à la notation modale, d'autre part à l'invention des modes rythmiques.

2. La notation et le problème du rythme

La notation de l'*organum* et l'explication du style mesuré dans les traités de la *musica mensurabilis* au XIII[e] siècle sont des questions qui ont été largement étudiées et commentées. L'aspect rythmique de cette polyphonie évoqué par les théoriciens a naturellement retenu l'attention de la plupart des spécialistes : au regard des sources, ils en ont proposé diverses interprétations [14]. Au sujet de l'o*rganum purum* ou *per se*, Friedrich Ludwig et Heinrich Besseler pensaient que la notation suggérait une musique au caractère plutôt improvisé [15] tandis que Jacques Handschin ou Günter Birkner plaidaient pour une interprétation rythmique selon les règles strictes de la notation modale et les principes de Francon de Cologne [16]. Les musicologues ont ensuite dirigé leurs études selon deux visions différentes. La première, en accord avec les propositions de William G. Waite [17], consistait à interpréter la notation en fonction d'un rythme rigoureusement défini. Luther Dittmer et Heinrich Husmann ont ainsi conféré à l'aspect mesuré de cette musique un rôle important quant à sa structuration [18].

13. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 49-50. Traduction dans W. Apel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Liège, 1998 (pour la traduction française), p. 218 : "Dans les livres anciens, ils avaient des notes trop équivoques, car les figures simples étaient égales. Mais ils chantaient par intuition, en disant : je pense que cette note est longue, cette autre est brève et ils devaient travailler longtemps avant de bien savoir une pièce qui maintenant peut être exécutée par chacun, à l'aide de ce qu'on a dit plus haut, de sorte qu'on peut accomplir en une heure ce qui se faisait en sept".

14. Pour un récapitulatif, voir J. Yudkin, "The Rhythm of *Organum Purum*", *Jmus*, 2 (1983), pp. 355-376.

15. H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931-34.

16. J. Yudkin, *op. cit.*, p. 355. Carl Parrish proposait pour sa part une édition selon les règles de la musique mensurale dans son ouvrage *The Notation of Medieval Music*, New York, 1957.

17. W.G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony : Its Theory and Practice*, 2 vol., New Haven, 1954.

18. L.A. Dittmer, *A Central Source of Notre-Dame Polyphony. Facsimile, Reconstruction, Catalogue raisonné, Discussion and Transcription*, Brooklyn-New York, 1959 [étude

Atténuant ces hypothèses, Manfred Bukofzer et Fred Zaminer préféraient une approche plus souple du rythme [19] faisant écho au postulat de Willi Apel qui accordait une grande importance aux règles de consonances [20].

D'autres chercheurs comme Hans Tischler ou Theodore Karp ont vu dans le rythme modal une clef pour l'interprétation et la transcription des *organa* à deux voix [21], contrairement à Ernst H. Sanders pour qui les *dupla* de Léonin ne sont pas écrits dans le style du déchant *recta mensura* [22] ou à Erich Reimer qui estimait que le rythme de l'o*rganum per se* n'était pas "modal" [23]. Hans H. Eggebrecht concluait que toute transcription était nécessairement une falsification de l'original et appelait de ses vœux à trouver une méthode qui laisserait la nature improvisée de cette musique intacte [24]. Rudolph Flotzinger suggérait qu'une large partie du répertoire, et non pas seulement les passages en *organum purum*, avait été conçue dans un style rythmique plus libre que l'ordonnance abstraite des modes [25]. Hans Tischler avançait pour sa part que les longues vocalises de l'*organum duplum* étaient construites selon une organisation métrique qui deviendrait plus tard le premier mode [26], estimant que tout rythme appelle un mètre. Il nuancera cette position en insistant sur le caractère assez libre de la ligne mélodique dans la voix supérieure [27]. Ernest H. Sanders suppose que l'*organum* s'est développé avant l'élaboration complète du système modal et que le rythme garde par endroits une certaine souplesse [28]. La vision de Leo Treitler est toute autre puisque il accorde sa préférence à une interprétation accentuelle plutôt que métrique [29]. Enfin, Fritz Reckow a mis en lumière la distinction entre les

de MüA : Münich, Bayerische Staatsbibliothek, MS 4775 (Gallo-rom. 42)] ; H. Husmann, "Notre-Dame Epoche", *MGG / 1* (9), col. 1700-1715.

19. M. Bukofzer, "Review : William Waite, The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony", *Notes*, 12 (1955), pp. 232-236. F. Zaminer (éd.), *Der Vatikanische Organum-Traktat. (Ottob. lat. 3025) : Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihren Vorstufen*, Tutzing, 1959. Voir également J. Yudkin, "The Rhythm of *Organum Purum*" …, pp. 355-356.

20. W. Apel, "From Saint-Martial to Notre-Dame", *JAMS*, 2 (1949), pp. 145-158.

21. H. Tischler, "A Propos a Critical Edition of the Parisian *Organa Dupla*", *AcM*, 40 (1968), pp. 28-43 ; T. Karp, "Towards a Critical Edition of Notre-Dame *Organa Dupla*", *MQ*, 42 (1966), pp. 350-367 et "Rhythmic Architecture in the Music of the High Middle Ages", *Medievalia et humanistica*, 1 (1970), pp. 67-80.

22. E.H. Sanders, "Notre-Dame-Probleme", *Mf*, 25 (1972), pp. 338-342.

23. ReiM II, 36.

24. Voir J. Yudkin, *op. cit*., p. 357. K. Levy partageait cette opinion dans "A Dominican *Organum Duplum*", *JAMS*, 27 (1974), pp. 183-211.

25. R. Flotzinger, *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfloge mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften*, Vienne-Cologne, 1969.

26. H. Tischler, "A propos of a Newly Discovered *Organum*", *JAMS*, 28 (1974), pp. 515-526.

27. H. Tischler, "The Structure of Notre-Dame *Organa*", *AcM*, 49 (1977), pp. 193-199.

28. E. H. Sanders, "Consonance and Rhythm in the *Organum* of the 12th and 13th Centuries", *JAMS*, 33 (1980), pp. 264-286.

29. L. Treitler, "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*" ..., pp.524-558. Voir également la discussion de H. Tischler dans "A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *JMTh*,

passages en déchant et ceux en *organum*, remarquant que les passages les plus anciens devaient avoir été exécutés dans un rythme affranchi de la structure modale rigide élaborée dans le XIII^e^ siècle tardif [30]. Son travail suggérait alors que le facteur mélodique jouissait d'une large primauté dans ce répertoire [31].

Les remarques des théoriciens sur le *modus rectus* et le *modus non rectus* furent longtemps au cœur des divergences mentionnées au sujet de l'*organum purum*. Edward H. Roesner avançait l'hypothèse que le *modus non rectus* chez Jean de Garlande était une sorte de cadre modal restrictif - un schème - pouvant prendre des formes diverses et adopter un caractère plus souple que les définitions ne le laissent supposer : les modes sont des constructions théoriques, *modus rectus* et *modus non rectus* définissant les deux extrêmes d'un même concept rythmique [32]. Il affinait ensuite cette proposition en considérant que les règles de consonances ne s'appliquent pas seulement - selon Jean de Garlande - aux points de contacts structurels entre la voix supérieure et le ténor [33]. L'*organum purum* a pu être conçu dans un rythme modal mais une distinction entre la théorie et la pratique est nécessaire [34]. La notation transmet en effet un contenu profondément mélodique et la notion de "contexte" évoquée par Jean de Garlande s'avère cruciale. Ainsi, dans le *modus non rectus*, les notes ne sont pas exécutées en premier mode (c'est-à-dire un des modes principalement utilisé dans le déchant) mais *ex contingenti* :

> "*Organum per se* (…) *In non recta vero sumitur longa et brevis non primo modo, sed ex contingenti*" [35].

Les traités sont peu diserts à l'égard de l'*organum* et l' "Anonyme IV" reste bien énigmatique : "*Sed hoc non est dicendum de subtilitate organi ...*" [36].

26 (1982), pp. 313-329 et de L. Treitler, "Regarding A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *Jmus*, 27(1983), pp. 215-222.

30. F. Reckow, "*Organum*", *HMT* III et "*Organum*-Begriff und Frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des Instrumentalen in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie", *Forum Musicologicum* I (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Bern, 1975, pp. 31-168.

31. F. Reckow, "Das *Organum*", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen : Gedenkschrift Leo Schrade* (W. Arlt et E. Lichtenkahn, éd.), Bern, 1973, pp. 434-496.

32. E.H. Roesner, "The Problem of Chronology in the Transmission of *Organum Duplum*", *Music in Medieval and Early Modern Europe : Patronage, Sources and Texts* (I. Fenlon, éd.), Cambridge Mass, 1981, pp. 379-380.

33. E.H. Roesner, "Johannes de Garlandia on *Organum in Speciali*", *EMH*, 2 (1982), p. 158.

34. E.H. Roesner, "The Performance of Parisian *Organum*", *EM*, 7 (1979), pp. 174-189.

35. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 89. Voir à ce sujet, J. Yudkin, "The Rhythm of *Organum Purum*" …, pp. 360-361 et p. 375. Sur le champs sémantique du terme *ex contingenti* et son utilisation dans la théorie musicale, se reporter à J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 23-25.

36. *De mensuris et discantu* édité F. Reckow : RecK I, 46. Voir E.H. Roesner, "Who *Made* the *Magnus Liber* ?", *EMH*, 20 (2001), pp. 227-228.

Ce caractère subtil implique une exécution relativement flexible de l'*organum purum* à deux voix lorsque la voix supérieure évolue sur un ténor en valeurs longues. Il nécessite une haute virtuosité et Craig Wright note :

> "(…) the theorists of the time suggest that what appears on the notated page was only a poor approximation of the sound the *organista* actually produced. *Longa florata*, *florificatio vocis*, *flos harmonicus*, and *reverberatio* are a few of the vocal ornaments said by the theorists to be essential to this style" [37].

Comprendre la notation de l'*organum* au regard des explications théoriques est complexe. Les théoriciens ont cependant clairement différencié l'*organum purum* du déchant exécuté en *modus rectus* :

> "*Organum per se dicitur id esse, quidquid profertur secundum aliquem modum non rectum. Rectus modus sumitur hic ille, per quem discantus profertur*" [38].

Ces classifications apparaissent toutefois comme des stéréotypes et nous ne savons pas exactement où se situent les *tripla* et les *quadrupla*. Ils se rattachent habituellement à l'*organum specialiter dictum* ou *cum alio* :

> "*Organum autem cum alio dicitur, quidquid profertur per aliquam rectam mensuram, ut dictum est superius. Et eius aequipollentia tantum se tenet in unisono usque ad finem alicuius puncti, ut secum convenit secundum aliquam concordantiam*" [39].

Les compositions à trois et quatre voix combinent des procédés d'ornementations mélodiques qui rappellent la virtuosité de l'*organum* à deux voix, utilisent le procédé de la *copula* et les voix supérieures sont notées dans le *modus rectus* propre en déchant. Il est important de bien différencier les passages en fonction du traitement du ténor. Lorsque celui-ci évolue en valeurs courtes et régulières, il ne fait guère de doute que le déchant puisse s'y appliquer pour une large part. Le paramètre rythmique revêt alors une importance accrue dans l'élaboration et la structuration de la polyphonie. Si le ténor est noté en valeurs longues, comme cela est très souvent le cas dans les *tripla* et *quadrupla*, ce rôle reste à préciser. Lors de tels passages où seules les voix supérieures apparaissent mesurées, la relation avec la *copula* est à considérer attentivement. Cette espèce de musique mesurée est reconnaissable, selon Jean de Garlande, par le rythme modal des voix supérieures qui évoluent sur un ténor non mesuré. Elle contient un certain nombre de sections, elles-mêmes contenant un certain nombre de groupes de notes séparés par des lignes de division (traits) : voici pour le rythme [40].

37. C. Wright, *Music and Ceremony* ..., p. 342. Voir également E.H. Roesner, "The Performance of Parisian *Organum*" …, pp.176-177 et se reporter au chapitre suivant II. B.
38. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 88-89.
39. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 89. Voir J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 30-32.
40. *Ibid.*, p. 69.

Concernant la mélodie, les phrases sont organisées comme des séquences, divisées en deux parties parallèles mais pas nécessairement égales, un "antécédent" et un "conséquent". La *copula* se distingue donc par sa nature mélodique et rythmique. Ces deux critères nous intéressent : regardons comment la mélodie est agencée et quels aspects revêt le sectionnement du débit chanté. Une vocalise se développe d'un point d'appui à un autre sur un ténor non mesuré et se structure mélodiquement entre deux consonances. Chaque manuscrit propose une notation différente et Leo Treitler a effectué le récapitulatif suivant en superposant trois versions (*F*, *W1* et *W2*) de l'*organum Alleluia* V. *Pascha nostrum à deux voix* [41].

Fig. 7a : *Alleluia* V. *Pascha nostrum* : W1, f. 32r ; F, f. 109r ; W2, f. 72r / Vocalises sur *-lu* de *Alleluia*, *organum* à deux voix

Le musicologue livre les diverses lectures possibles pour ce passage (illustrations 7b, 7c et 7d).

Fig. 7b : *Alleluia* V. *Pascha nostrum* : lectures de la version W1

41. L. Treitler dans "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*" …, pp. 539-540. Consulter les transcriptions de M. Everist (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les* "organa" *à deux voix pour la messe (de Noël à la fête de saint Pierre et saint Paul) du manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut.29,1*, vol. 3, Monaco, 2001, p. 87 et de T.B. Payne (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les* "*organa*" *à deux voix de Wolfenbüttel 1099 (W2)*, vol. 6a et 6b, Monaco, 1996, vol. 6b, p. 157.

Fig. 7c : *Alleluia* V. *Pascha nostrum* : lectures de la version F

Fig. 7d : *Alleluia* V. *Pascha nostrum* : lecture de la version W2

Les indications essentiellement mélodiques que laisse la notation donnent une latitude considérable quant à la transcription du rythme et l'interprétation du passage (en particulier sa vitesse d'exécution). Les points forts de la ligne mélodique déterminés par l'alternance "tension-détente" permettent de voir le déroulement et l'organisation du *duplum* (figure 7e). La répétition de phrases mélodiques régulières, symétriques et parallèles se trouve très souvent dans l'*organum*. La phrase se développe, elle est enserrée entre deux points de contact avec le ténor.

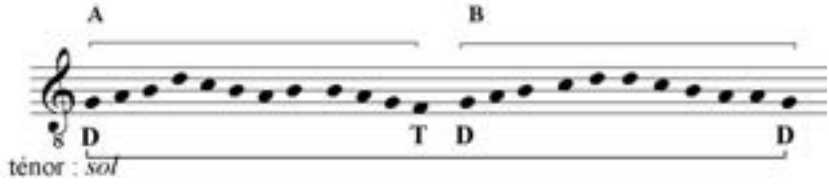

Fig. 7e : *Alleluia* V. *Pascha nostrum*

La connaissance des principes de consonance qui structurent le débit des voix est de première importance [42]. Le chant module d'une consonance parfaite à une autre grâce à une structuration en "antécédent-conséquent" (deux parties

42. R.L. Crocker, "*Discantus,* Couterpoint and Harmony", *JAMS*, 14 (1961), pp. 3-4. Se reporter également à l'étude de E.H. Sanders, "Consonance and Rhythm in the *Organum* of the 12th and 13th Centuries", *JAMS*, 50 (1980), pp. 269-271.

"A" et "B") [43]. La mélodie donne à la vocalise son équilibre, son phrasé et nous remarquerons qu'il en est de même pour les chants à trois et quatre voix. Cette technique de la phrase structurée en "antécédent-conséquent" est constamment utilisée dans les *tripla* et les *quadrupla*. L'établissement progressif de relations structurelles plus intelligibles entre les voix ne doit donc pas faire oublier que la notation modale garde "(…) un caractère intrinsèquement mélodique, enraciné (…) dans le plain-chant [et qui] prend le pas sur le contenu rythmique qu'on lui a imposé" [44]. Si des solutions fondées sur le système modal peuvent être proposées, plusieurs interprétations sont possibles dans de très nombreux cas, voire dans tous.

Les exemples suivants illustrent la difficulté à concilier la notation avec les formulations théoriques de Jean de Garlande et de ses successeurs. La *figura*, c'est-à-dire la "représentation d'un son arrangé dans un mode" [45], peut se lire et se comprendre de plusieurs façons. Au sein d'une même pièce, plusieurs interprétations rythmiques sont toujours possibles. Un bref rappel sur le troisième mode éclaire la terminologie que nous utilisons [46].

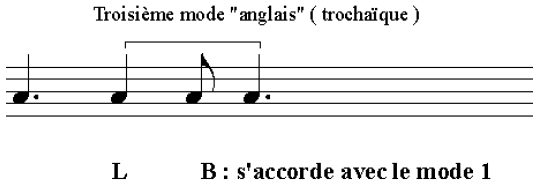

Fig. 8a : troisième mode "anglais"

Fig. 8b : troisième mode "standard"

43. D'après L. Treitler, *op. cit.*, pp. 539-540.
44. RoeS, p. XLI.
45. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 44V-B : "*Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modum*". Voir le chapitre suivant.
46. D'après RoeS, p. XLII.

L'exemple 9a montre le répons *Descendit de celis* dans le manuscrit *F* et les trois passages indiqués "1", "2" et "3" dans les exemples 9b et 9bsuite peuvent être lus de diverses manières.

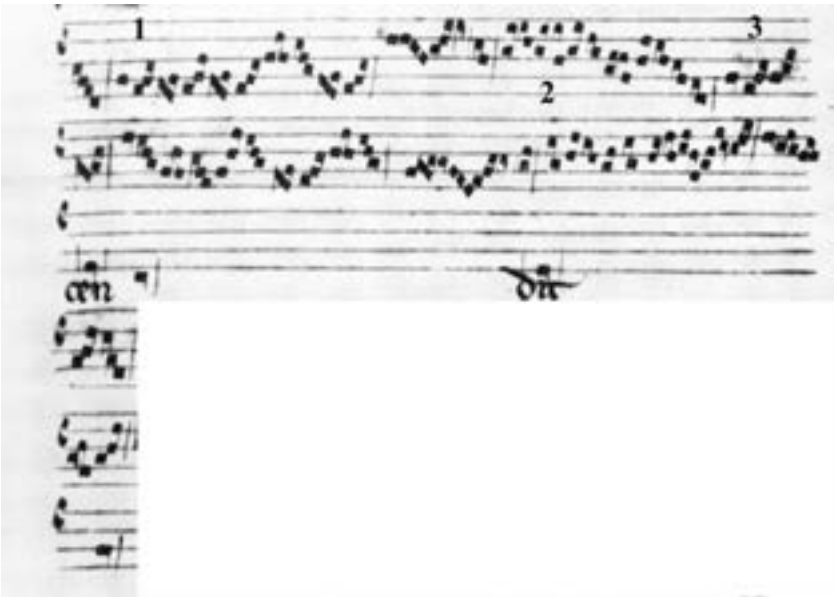

Fig. 9a : *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : F, f. 14r / Vocalises sur *-cen* et sur *-dit* de *Descendit*

Fig. 9b : *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 41 / Vocalises sur *-cen* et sur *-dit* de *Descendit*

Fig. 9bsuite : *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 42 / Vocalises sur *-cen* et sur *-dit* de *Descendit*

Dans la transcription de l'exemple 9b, le passage "1" est donné en troisième mode anglais (long-bref dans la première ligature). L'*ordo* 1-3-3 est régulier et n'est pas interrompu. Nous aurions donc pu avoir un troisième mode "standard". Par ailleurs, le passage en "2" est-il en premier mode "raccourci" (ligature finale de deux notes) ou en deuxième mode (alternance brève-longue certes, mais la ligature finale n'a pas trois notes) ? Le contexte peut nous aider car tout dépend de la valeur que l'on accorde à la dernière note avant "3" (signe *, exemple 9bsuite). La ligature finale au *quadruplum* de deux notes semble confirmer un premier mode qui s'accorde ainsi avec les phrases "1" et "3" transcrites en mode anglais. Cependant, elles pourraient se lire en troisième mode "standard" (ligature brève-longue), justifiant alors une lecture de la phrase "2" en deuxième mode [47].

Ces divergences ne modifient pas le caractère de la mélodie qui fonctionne selon une ornementation que l'on a déjà rencontrée dans le chapitre précédent. Les procédés du chiasme (phrase "1", exemples 9c et 9csuite : pages suivantes) et de la marche (phrases "2" et "3") conduisent les vocalises de façon ordonnée. D'autres techniques de répétition servent également à organiser les phrases : duplication imparfaite du même motif, reprise différée ou encore procédé de l'*isocolon* qui caractérise généralement la *copula* (phrase "2").

Comme nous le constaterons plus amplement lors de l'analyse des pièces (chapitres V - VII), le paramètre rythmique ne peut à lui seul expliquer les modes d'élaboration de tels chants. L'ornementation basée sur de nombreuses possibilités de répétition est un facteur décisif dans la conduite des voix supérieures.

47. RoeS, pp. XLIII-XLIV.

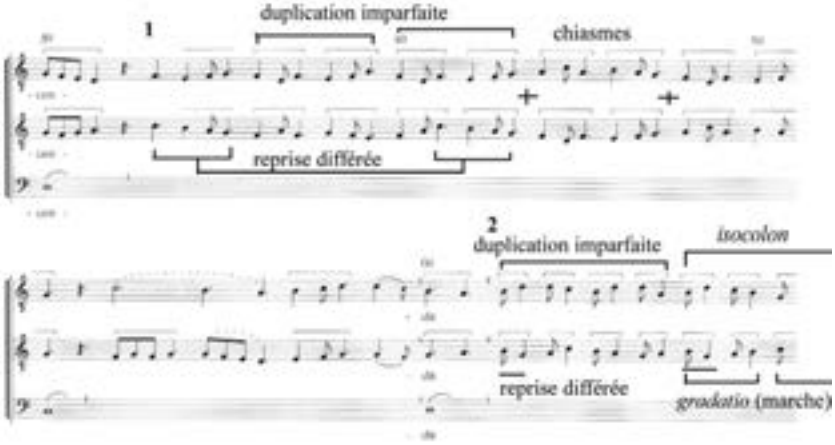

Fig. 9c : *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 41 / Vocalises sur *-cen* et sur *-dit* de *Descendit*

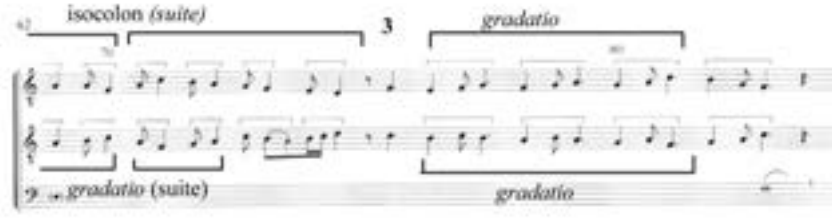

Fig. 9csuite : *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 42 (suite) / Vocalises sur *-cen* et sur *-dit* de *Descendit*

Voici un autre exemple où le rythme voulu peut se lire de plusieurs manières (exemples 10a-b-c-d). Les passages indiqués "A", "B" et "C" dans l'illustration 10a peuvent être interprétés de diverses façons. La première solution consiste à voir le déroulement des voix dans un sixième mode (10b), la seconde dans un troisième mode "standard" (10c) et la troisième dans un troisième mode "anglais" (10d) [48].

48. Transcription des exemples 10b, 10c et 10d d'après D. Hiley, "Notation", *NG / 1* (13), p. 358.

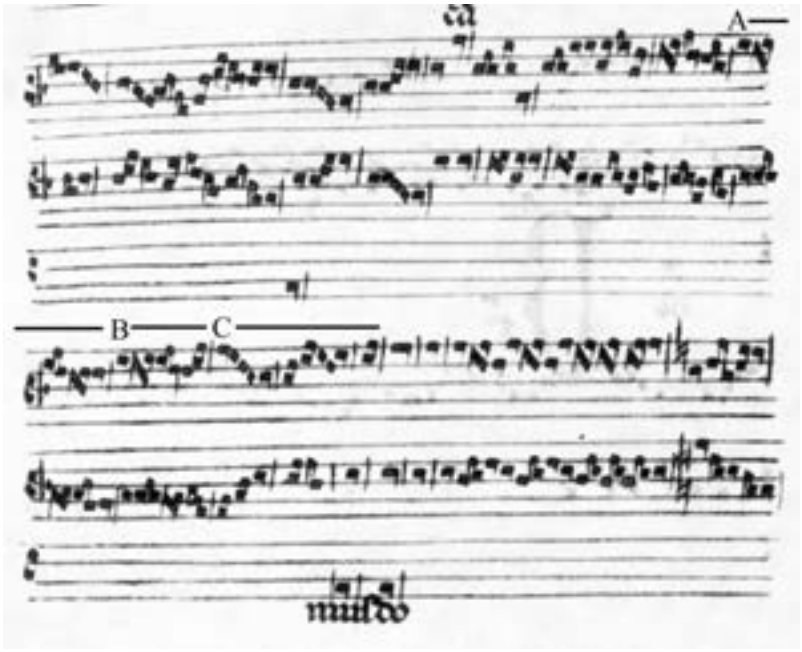

Fig. 10a : *Benedicamus domino* (VII) : F, f. 41r / Vocalises sur *-ca* de *Benedicamus*

L'ordre choisi des longues et des brèves détermine la lecture du passage en telle ou telle formule rythmique. Le sixième mode (exemple 10b) est possible si l'on considère la ligne mélodique selon l'*ordo* 4-3-3 etc … puisque la valeur de la première note ne peut pas être définie avec certitude et que c'est le nombre de notes dans la première ligature (entre autres) qui aide à reconnaître le mode approprié. Le troisième mode - que nous pouvons lire sous deux formes ("anglais" ou "standard" : voir précédemment exemples 8a et 8b) - est aussi possible dans ce passage (exemples 10c et 10d). Si l'on considère le troisième mode (1-3-3 etc…), choisit-on un mode "standard" avec l'alternance brève-longue dans la première ligature (exemple 10c) ou le mode "anglais" (longue-brève dans la première ligature) comme dans l'exemple 10d ? Les formulations théoriques ne permettent pas ici de trancher mais le contexte peut à nouveau suggérer une solution. Le reste de la pièce étant en premier mode, le troisième mode "anglais" proposé dans l'illustration 10d semble préférable. Cependant, la troisième phrase "C" étant écrite en deuxième mode dans *F* (exemple 10a), la lecture en mode trois "standard" donnée dans l'illustration 10c est possible. Ces lectures sont toutes acceptables si l'on considère que c'est l'organisation mélodique qui donne l'articulation du passage (exemple 10e).

Fig. 10b : *Benedicamus domino* (VII) / Vocalises sur -*ca* de *Benedicamus*, mode 6

Fig. 10c : *Benedicamus domino* (VII) / Vocalises sur -*ca* de *Benedicamus*, mode 3 "standard"

Fig. 10d : *Benedicamus domino* (VII) / Vocalises sur *-ca* de *Benedicamus*, mode 3 "anglais"

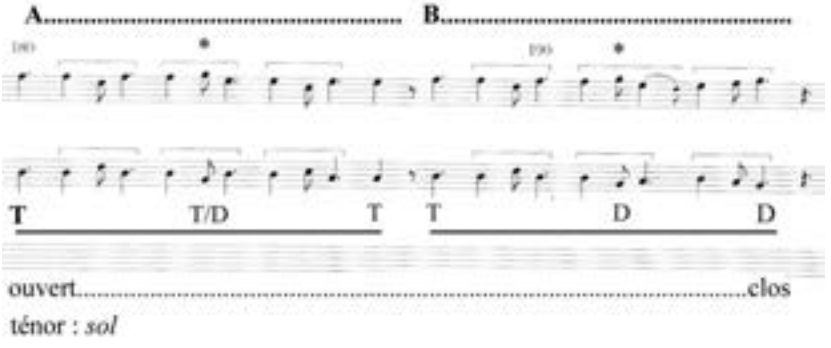

Fig. 10e : *Benedicamus domino* (VII) : RoeS 213 / Vocalises sur *-ca* de *Benedicamus*

Le chant s'appuie sur un schéma de "tension-détente" (ouvert puis clos) pour développer deux phrases mélodiques parallèles "A" et "B". Chacune de ces parties est également divisée en deux unités mélodiques équivalentes. La séparation de ces phrases intervient au signe * et l'*ordo* lui-même est alors structuré mélodiquement en deux portions de quatre longues chacune (quatre noires pointées). Le fait de choisir tel ou tel mode n'implique pas un changement dans l'organisation verticale des voix supérieures, ni dans une phrase ni sur deux phrases, lorsque le chant est organisé par la répétition. A l'inverse, sur la cadence en "C" dans l'exemple 10f suivant, le choix d'un mode particulier peut modifier les relations contrapuntiques entre les voix selon l'interprétation choisie (voir la phrase "C" dans les exemples précédents 10c et 10d). Dans tous les cas, les parties évoluent selon un cadre de proportions verticales et horizontales et la phrase tend vers la résolution, le repos cadentiel. La transcription d'Edward H. Roesner insiste sur la forte tension juste avant la détente finale.

Fig. 10f : *Benedicamus domino* (VII) : RoeS 214/ Vocalises sur *-ca* de *Benedicamus*

La notation suggère toujours plusieurs interprétations rythmiques différentes, elle montre "(…) une syntaxe musicale [qui est] souvent suffisamment lâche pour permettre plus d'une lecture correcte du même matériau" [49]. De nombreux passages dans les *organa* s'écartent du schéma modal de base, plus particulièrement lorsque le ténor est en notes soutenues. Dans les exemples 7b, 7c et 7d, nous avons observé une même pièce notée dans trois sources que nous pouvions lire de plusieurs façons. Nous avons ensuite

49. RoeS, p. XLI.

remarqué que l'interprétation rythmique d'un passage dans un même manuscrit (exemple 9a) pouvait recouvrir plusieurs solutions (exemples 9b et 9c, exemples 10a et 10d).

A ces diverses possibilités de lectures du rythme s'ajoutent les nombreuses variantes du matériau mélodique lui-même. Nous devons à chaque instant, pour tous les passages ou presque, faire un choix, établir un compromis critique car diverses solutions sont toujours possibles en ce qui concerne la conduite des voix supérieures. Les sources montrent en effet un répertoire à différents stades de son développement et à diverses phases de sa diffusion. Elles transmettent les pièces dans des états variés et chaque manuscrit est l'œuvre d'un éditeur et d'un scribe particuliers. Les variantes constituent la règle dans ce répertoire, le matériau mélodique est transmis sous plusieurs aspects, remanié, réinterprété et une marge de manœuvre dans l'exécution et l'interprétation transparaît à l'évidence dans les manuscrits.

Les sources musicales notées ont des origines diverses et ont été commandées pour les besoins de plusieurs communautés. Les conditions dans lesquelles elles ont vu le jour sont pour beaucoup d'entres elles encore incertaines [50]. Les différences importantes tant dans la manière de noter le rythme que dans la façon de transmettre la mélodie ne sont pas surprenantes au sein d'un répertoire qui s'est progressivement diffusé dans toute l'Europe. Même dans les deux manuscrits *F* et *W2* qui ont des origines parisiennes (dans le cas de *W2*, cela reste toutefois à établir de façon définitive), le matériau est transmis différemment. Nous savons actuellement encore peu de choses sur *W2*. Son lieu de destination demeure incertain, de même que l'on ignore à qui, à quoi et comment il devait servir. Toutefois, ses origines sont très certainement parisiennes et il fut probablement copié dans la capitale entre 1240 et 1260. Les relations de *W2* avec la tradition liturgique parisienne sont manifestement étroites. Ainsi, la plupart des fêtes du temporal et des fêtes des saints du calendrier liturgique parisien sont présentes dans le manuscrit. Cependant, la connexion n'est pas directe avec Notre-Dame et bien qu'il s'appuie essentiellement sur le répertoire de *F* pour son corpus d'œuvres et ses principes d'organisation, *W2* présente des différences significatives avec le manuscrit de Florence. Le traitement du commun des saints, l'absence de certaines fêtes importantes (celle de saint Denis, par exemple) ou les concordances peu claires avec les plain-chants montrent que *W2* a pu être conçu pour un contexte liturgique différent de celui de la cathédrale Notre-Dame. Le manuscrit a pu répondre aux besoins spécifiques d'une autre église, peut-être celle de Saint-Jacques-de-la-Boucherie [51].

50. Pour un récapitulatif, voir RoeS, pp. XXVI-XXXVI (Les sources).
51. T.B. Payne (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris* …, pp. XIX-XXIX.

Les compositions ont été assimilées dans des contextes liturgiques différents et transmises de diverses manières. Le matériau mélodique est transformé, adapté. Ce processus de refonte montre une musique en perpétuelle évolution subissant les innovations qui eurent lieu tout au long du XIII[e] siècle, en particulier l'expansion de la dimension rythmique. La notation suggère ainsi toujours plusieurs solutions : qu'en est-il de son exhaustivité, de son intangibilité [52] ?

La notation livre un idiome modal où la formule est simplement "la synthèse, la réduction au plus petit dénominateur commun, en quelque sorte, d'un usage plus ample, plus flexible, plus varié" et qu'à de nombreuses occasions "(...) le même musicien pourrait avoir chanté la pièce différemment d'une exécution à l'autre" [53]. Les sources illustrent la dualité qui fonde la pratique même de l'*organum* : une ambivalence entre une improvisation libre mais consciente et des normes qui fixent progressivement les limites raisonnables d'un cadre expressif. Les auteurs des traités universitaires du XIII[e] siècle ont voulu décrire et prescrire à l'aide d'un système rythmique complexe une pratique au caractère encore improvisé. Les manuscrits sont l'écho d'une pratique variée et l'explication théorique se veut claire sur un support qui pourtant ne l'est pas. Quels sont les éléments fondateurs de cette pratique et en quoi sa mise en notation et sa codification ultérieures nous renseignent-elles ?

Au cours du XIII[e] siècle, la mélodie subit désormais le carcan du mètre et les auteurs vont essentiellement s'intéresser au contenu rythmique de la notation. L'historiographie s'est souvent complu à développer ce problème du rythme sans envisager un lien avec ce qui précède. Il n'y a pourtant pas discontinuité du "genre" de l'*organum*. Les techniques de répétition du XII[e] siècle sont réinvesties dans la polyphonie parisienne : quelles sont leurs relations avec la nouvelle notation modale ? Le phénomène du rythme et le facteur mélodique sont indissociables si nous désirons comprendre quelles techniques ont utilisées les chanteurs afin de structurer leur discours. La théorie de la *musica mensurabilis* n'explique pas les procédés qui ont permis de passer progressivement de l'*organum purum* au déchant *via* la *copula* et de quelles façons plusieurs voix ont pu s'organiser lors des passages mélismatiques *sine littera*. Dans les chapitres suivants, nous reconnaîtrons dans les figures de son autre chose qu'une signification rythmique. Les chants parisiens conjuguent un rythme et une ornementation et c'est un contenu mélodique - le *color* - auquel on a imprimé une mesure qui nous éclairera sur les procédés d'élaboration de l'*organum*.

52. Sur l'écriture médiévale comme "variance", voir B. Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris, 1989, p. 111.
53. RoeS, p. XLIII.

B. La *musica mensurabilis*, un regard nouveau sur la musique

Dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, les traités de la *musica mensurabilis* affichent des conceptions nouvelles dans leur manière d'aborder la musique notée. Certes, la musique est nombre rendu audible et elle est une science du *quadrivium*. Reflétant un vaste concept métaphysique de l'univers, elle manifeste les proportions et les mesures parfaites du monde. Les auteurs tentent tout de même de réaliser, selon de nouvelles formules opératoires, un équilibre entre le pôle spéculatif et le pôle concret des notions de grammaire et de musique, entre la spéculation et l'expérience. Selon Roger Dragonetti "(...) la tradition platonique qui avait alimenté jusqu'au XII[e] siècle la pensée symbolique du Moyen Age devra se mesurer dorénavant avec un mode de réflexion plus nettement orienté vers la lecture rationnelle des phénomènes"[54]. L'intérêt accru que suscitent à l'Université les sciences du langage coïncide avec le développement de la nouvelle théorie de la *musica mensurabilis*. Les intellectuels dont Jean de Garlande le musicien [55], premier théoricien majeur à s'être intéressé à la polyphonie parisienne, ne pouvaient ignorer les statuts de l'Université déposés en 1215 par Robert de Courson qui ne mentionnaient que les seuls livres de grammaire, de rhétorique et de logique [56].

Par l'utilisation d'un vocabulaire technique emprunté au *trivium*, les traités témoignent de la volonté de trouver un nouvel équilibre entre théorie et pratique. Guido d'Arezzo, faisant référence à Aristoxène le musicien ou à Quintilien, avait déjà noté que les structures poétiques pouvaient servir de modèle pour l'organisation du discours musical. Pour la disposition des phrases musicales par exemple, les préceptes de Guido présentent des analogies avec certaines figures de rhétorique comme l'homéotéleute, voire certains jeux de langage comme les *versus reciproci* que l'on peut lire dans un sens ou dans l'autre [57]. De même Jean d'Afflighem, s'appuyant sur les grammairiens latins (Donat et Priscien en particulier) [58], transfère dans la

54. R. Dragonetti, *La Musique et les Lettres*, Paris, 1986, p. 55.

55. Sur l'identité de Jean de Garlande, voir le chapitre suivant III. A.

56. Statuts édités par E. Chatelain et S. Denifle, *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 vol., Paris, 1889-1897, I, n°11. Voir J. Yudkin, *Notre-Dame Theory*... , p. 5.

57. M.-N. Colette et J.-C. Jolivet (trad.), *Micrologus*, Paris, 1993, pp. 63-64 et p. 68. R.L. Crocker a étudié les relations entre rhétorique et musique dans le chapitre XV du *Micrologus* dans "*Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique Theory", *JmTh*, 20 (1958), pp. 12-23. Sur ce même sujet, voir K. Desmond, "*Sicut in grammatica* : Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus*", *Jmus*,16 (1998), pp. 467-493.

58. Voir J. Smits van Waesberghe, *Johannis Afflighemensis, De musica cum tonario*, Rome, 1950, p. 121 et p. 124. Se reporter à F. Reckow, "Aspekte der Ausbildung einer lateinischen musikalischen Fachsprache im Mittelalter", *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society*, Copenhage, 1972, p. 615.

théorie des termes issus de la rhétorique tels que *pulchrum* ou *ornatus* afin d'expliquer par des *similitudines* un fait musical.

La longue tradition de relation entre les disciplines du langage et de la musique influencera durablement la théorie musicale des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Ainsi, la section en déchant de l'*organum* est appelée *puncta* ou *clausula* : ce sont les mêmes termes avec lesquels les grammairiens désignent les différentes parties du discours. Les théoriciens de la musique se tournent progressivement vers une terminologie technique empruntée aux disciplines du *trivium* qui formaient la base de leur éducation. Les correspondances de vocabulaire entre la musique et la grammaire spéculative alors en vogue à l'Université de Paris sont un trait caractéristique des traités de la *musica mensurabilis*. Les termes empruntés aux ouvrages de grammaire et de rhétorique peuvent-ils nous aider à cerner les notions utilisées par les théoriciens ? Les écrits théoriques abordent la polyphonie sous un angle neuf et l'écriture est un moyen de réflexion nouveau sur la musique, désirant manifester de manière tangible sur quels paramètres celle-ci repose [59].

Les traités de Jean de Garlande (*De mensurabili musica*), de Lambertus (*Tractatus de musica*), de Francon de Cologne (*Ars cantus mensurabilis*) ainsi que les traités anonymes de Saint-Emmeram (*De musica mensurata*) ou de l' "Anonyme IV" (*De mensuris et discantu*) sont remplis d'une terminologie et d'une méthode empruntées à la scolastique, incorporant de nombreux termes et concepts aristotéliciens. Les principaux modes de pensée et de discussion, la rationalisation des principes, la division des matières : tout reflète les procédés et les influences de la scolastique [60]. L'*organum*, la *copula* et le *discantus* sont ainsi des "genres" de la musique mesurée, eux-mêmes divisés en "espèces" et l'utilisation de termes tels que *valet*, *aequipollens*, *aequalia*, *antecedens*, *consequens*, *species* et *univoce* montre les influences de la grammaire et de la logique [61]. Le concept de *copula* mais également tous les termes utilisés dans le traité de Jean de Garlande pour décrire, classer et enseigner la *musica mensurabilis* sont issus d'une terminologie empruntée au *trivium.* Les notions de mode et d'*ordo*, le terme même d'*organum* subissent l'influence du latin scolastique et témoignent d'un processus d'évolution et d'adaptation. Cette volonté d'établir des définitions, d'organiser les connaissances, de fabriquer des abstractions, trouve sa concrétisation dans le *De mensurabili musica* et les traités ultérieurs.

59. Sur l'écrit favorisant la réflexion sur le signe, voir B. Cerquiglini, *op. cit*., pp. 36-37.

60. J. Yudkin, "The Influence of Aristotle on French University Music Texts", *Notre-Dame Conferences in Medieval Studies I (30 avril-2 mai 1987) : Music Theory and Its Sources, Antiquity and the Middle Ages* (A. Barbera, éd.), Notre-Dame, 1990, pp. 173-189.

61. L'étude du champ lexical de ces termes est fournie dans J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 49-74.

Le chapitre premier du traité de Jean de Garlande définit la musique mesurée :

> "*Habito de ipsa plana musica, quae immensurabilis dicitur, nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili, quae organum quantum ad nos appellatur, prout organum generaliter dicitur ad omnem mensurabilem musicam. Unde organum et est species totius mensurabilis musicae et est genus diversi mode tamen, prout dictum est superius. Sciendum est ergo, quod ipsius organi generaliter accepti tres sunt species, scilicet discantus, copula et organum, de quibus dicendum est per ordinem*" [62].

L'auteur du traité de Saint-Emmeram reformule la définition de Jean de Garlande :

> "*Cuius mensurabilis musice tria sunt genera, scilicet discantus, copula et organum. Et est aliud organum, quod idem est quod musica mensurabilis et prout ita sumitur est genus generale ad tria genera supradicta, de quibus per ordinem locis debitis sussequitur*" [63].

Le recours systématique aux procédés de la définition, de la distinction et de la division, montrent que les théoriciens de la musique empruntent à la scolastique son mode de pensée. Par analogie, une théorie se crée pour rendre compte de la *musica mensurabilis*. Afin d'étendre des concepts théoriques à un développement musical, les auteurs se livrent également à un important processus de refonte qui s'accompagne d'un phénomène d'altération. Les deux phrases citées précédemment montrent déjà ce fait : dans le traité anonyme de Saint-Emmeram, l'*organum* est décrit comme un *genus generale* et le terme *genera* remplace les *species* de Jean de Garlande[64].

Les études de Jeremy Yudkin sur les termes de *punctus*, *copula* ou *figura* insistent sur l'évolution de leur signification et le musicologue remarque que les termes après Jean de Garlande subissent de profonds changements dans leurs significations, en particulier avec le traité de Saint-Emmeram [65]. Ce processus de transformation est éloquent à propos de la

62. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 35-36V (CS I, 175). Traduction dans O. Cullin, "Penser la musique au XIII[e] siècle", *Médiévales*, 32 (1997), p. 26 : "Après avoir parlé du plain-chant, que l'on dit non mesuré, maintenant il est temps d'aborder la musique mesurée que selon nous l'on nomme *organum*, puisque le mot *organum* en général s'applique à toute la musique qui est mesurée. Ainsi l'*organum* est à la fois une espèce de toute la musique mesurée et aussi un genre de multiple sorte comme cela a été dit plus haut. Il faut donc savoir que de cet *organum* dans son acception générale, il y a trois espèces : c'est-à-dire le *discantus*, la *copula* et l'*organum,* dont il faut parler dans l'ordre".

63. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 5. Traduction dans O. Cullin, *op. cit*., p. 25 : "Et il y a trois genres de musique mesurée, c'est-à-dire le *discantus*, la *copula* et l'*organum*. Et il y a un autre *organum*, qui est identique à la musique mesurée, et qui, pris en ce sens, est le genre général incluant les trois genres susdits, dont l'exposé suivra en son lieu par ordre".

64. Voir à ce propos O. Cullin, *op. cit.*, p. 25.

65. J. Yudkin, "The *Copula* According to Johannes de Garlandia", *MD*, 34 (1980), pp. 12 et ss.

copula, du *punctus* ou de la *figura* et des relations que les théoriciens tentent d'établir entre ces trois éléments. Jean de Garlande, dans le chapitre XII du *De mensurabili musica*, écrit :

> "(…) *copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum. Punctus, ut hic sumitur, est, ubicumque fit multitudo tractuum*" [66].

La description apparaît très hiérarchisée et si l'on comprend bien Jean de Garlande, il décrit, au sein de l'*organum genus generale*, l'espèce de la *copula* elle-même divisée en sections ou phrases musicales (*puncti*) composées de *tractus* (c'est-à-dire de "notes"). Dans son chapitre II à propos des figures représentées (notées), le théoricien utilise le terme *punctus* non pas au sujet de la *copula*, c'est-à-dire d'une section de musique, mais à propos des figures ligaturées :

> "*Figura ligata est, ubicumque fit multitudo punctorum simul iunctorum per suos tractus*" [67].

Le terme *punctus* est utilisé ici dans le sens de "note simple". Quant à l'auteur anonyme du traité de Saint-Emmeram, il écrit :

> "*Figura est, id ubicumque fit multitudo punctorum simul iunctorum per suos tractus* " [68].

Reprenant ici la phrase de Jean de Garlande sur la *figura ligata*, il donne ensuite l'exemple de deux ligatures (quatre notes puis trois) pour préciser la signification chez le théoricien du *punctus* et de la *figura* dans le chapitre II (une représentation en notes ligaturées ou non). L'auteur du traité de Saint-Emmeram précise aussi les propos de Jean de Garlande lorsque le *punctus* ou la *copula* sont présentés comme une section de musique dans le chapitre XII du *De mensurabili musica*. Jean de Garlande écrit "(...) *ut hic sumitur*" (tel qu'il est utilisé ici) et Jeremy Yudkin a montré qu'il pouvait s'agir d'une description d'un passage noté en *copula* dans le répons à deux voix *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* [69]. Le traité de Saint-Emmeram fonde son étude de la *copula* sur celle de Jean de Garlande et voulant expliquer la signification de *punctus* chez ce dernier, il cite deux pièces, l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium* à trois voix et le répons *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* à deux voix. Il ne précise pas quels passages il désire décrire mais entend clarifier la pensée de

66. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 88V-B. Traduction d'après J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., p. 62 : "La *copula* contient un certain nombre de *puncti*. Le *punctus*, tel qu'il est utilisé ici, est ce qui contient un certain nombre de *tractus*".

67. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 45V-B. Traduction d'après J.Yudkin, *op. cit*., p. 85 : "La *figura ligata* est ce qui contient un certain nombre de notes [*punctorum*] reliées entre elles par des traits". Voir F. Reckow, *Die copula* ..., pp. 13-14.

68. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p.14. Traduction d'après J. Yudkin, *op. cit.*, p. 85 : "La *figura* est ce qui contient un certain nombre de notes liées entre elles".

69. J. Yudkin, *op. cit*., p. 87.

Jean de Garlande. Pour l'anonyme de Saint-Emmeram, les termes de *punctus* et de *figura* impliquent en effet une certaine ambiguïté et il avance à ce propos la notion de *pluralitas* :

> "*Nota tamen quod vox, figura, sonus, punctus, actus idem sunt ; in hoc tamen differunt quod figura et punctus sepius pluralitatem representant, alia vero non*" [70].

La *figura* peut se référer à la forme de la note ou de la ligature, le *punctus* peut signifier une note simple ou une section de musique. Expliquant cela après avoir repris point par point la définition de Jean de Garlande sur la *copula*, l'auteur du traité de Saint-Emmeram justifie là son propos : il doit actualiser pour son lecteur la pensée de son prédécesseur. En citant deux pièces, il rappelle ce que Jean de Garlande entendait par *punctus* - une section de musique (*copula*) - mais ce faisant, il a lui-même élargi le champ lexical du mot (*pluralitem*) pour mieux ensuite le préciser à nouveau : ce n'est pas seulement une section de musique, cela peut être une note simple. Ce type de transformation des propos d'un auteur à l'autre est courant et il s'agit d'un trait commun aux traités théoriques du XIII^{e} siècle. Il montre non seulement l'intérêt des auteurs pour la notation mesurée mais aussi le désir d'actualiser leurs propos et la référence (implicite le plus souvent) à leurs prédécesseurs confère une autorité à leurs écrits.

Le vocabulaire utilisé selon la méthode scolastique de la division et de la classification donne lieu aux manipulations intellectuelles les plus audacieuses. Appliqué au fait musical, l'ambiguïté du terme *punctus* permet à l'auteur du traité de Saint-Emmeram de jouer sur plusieurs registres, d'élaborer de nouveaux concepts en montrant sa maîtrise du langage et l'acuité de son raisonnement. Les mises au point régulières, la volonté d'être exhaustif indiquent également un désir d'adaptation. Le binôme *figura-punctus* s'entend ainsi avec le terme *actus*, la note "actualisée" telle qu'elle apparaît physiquement sur la page. Le fait musical noté et son évolution préoccupent les théoriciens. Dans ce contexte, la *figura* revêt un intérêt particulier. Elle est l'appellation générique utilisée dans les traités afin d'expliquer les notes isolées - non ligaturées - ainsi que celles qui sont regroupées. Dans le manuscrit du Vatican, Jean de Garlande la définit comme "la représentation d'un son arrangé dans un mode" : "*Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modum*" [71]. Dans la version de Paris,

70. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 125. Traduction d'après J. Yudkin, *op. cit.*, p. 88: "*Vox*, *figura*, *sonus*, *punctus*, *actus* sont similaires ; pourtant *figura* et *punctus* représentent désormais une certaine pluralité contrairement aux autres [sous-entendu : *vox, sonus, actus*]".

71. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 44V-B.

elle devient :

> "*Figura, ut hic accipitur, est signum denotans sonum vel sonos secundum suum tempus longitudinis atque brevitatis*" [72].

Les propos tenus dans le traité de Lambertus apparaissent comme une synthèse de ceux de Jean de Garlande :

> "*Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modum, et secundum aequipollentiam sui aequipollentis*" [73].

Cette définition de la *figura* est similaire à celle concernant le déchant chez Jean de Garlande :

> "*Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam*" [74].

La relation entre *figura*, *discantus* et *modus* apparaît claire et Francon de Cologne complète la définition en jouxtant au terme *modus* la notion d'ordonnance :

> "*Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae. Per quod patet quod figurae significare debent modos et non e converso, quemadmodum quidam posuerunt*" [75].

La *figura* est la représentation d'un ou de plusieurs sons arrangés dans un mode et d'après Francon de Cologne, elle désigne le mode lui-même. La représentation rythmique de la figure est clairement affirmée et c'est dans le style du déchant où toutes les voix sont en *modus rectus* que la correspondance entre le rythme et sa figure s'exprime de la manière la plus précise. La grande diversité de combinaison des ligatures dans les sources préoccupe les auteurs au sujet de la notation *sine littera*. Ils établissent une distinction selon que l'on chante avec ou sans texte. Jean de Garlande livre ainsi :

> "*Inter figuras, quae sunt sine littera et cum littera, talis datur differentia, quoniam ille, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari*" [76].

72. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 93P. Nous traduisons : "La figure, telle que nous la considérons ici, est le signe représentant un son ou plusieurs sons (notes) accordés en temps longs ou brefs".

73. *Tractatus de musica* édité par C.E. de Coussemaker : CS I, 250-281 (p. 269). Nous proposons : "La *figura* représente plusieurs sons accordés dans un mode et selon l'équipollence de leur propre équipollence".

74. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 35V-B. Traduction dans O. Cullin, *op. cit.*, pp. 26-27 : "Le déchant est l'assonance de plusieurs chants divers suivant un mode et selon l'équipollence de sa propre équipollence".

75. *Ars cantus mensurabilis* édité par C.E. de Coussemaker : CS I, 117-136 (p. 119). Traduction par O. Cullin dans *Laborintus*, Paris, 2004, p. 85 : "La figure est la représentation d'un son arrangé dans un mode. De ce qui suit que les figures doivent indiquer les modes et non pas le contraire comme certains l'on dit".

76. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 44V-B. Nous traduisons : "Il y a une

L' "Anonyme IV" insiste lui aussi sur la nécessité de lier les notes entre elles lorsqu'il n'y a pas de texte. Dans le chapitre II, il parle des notes écrites (*puncta materialia*) :

> "*Nota, quod differentia est dicendo cum littera et sine littera, quoniam sine littera fit ligatio punctorum iuxta duas vel tres vel quatuor etc ... ligatas (...). Cum littera vero quandoque fit ligatio, quandoque non. Sed in maiori parte plus distrahuntur, quam ligantur*" [77].

Le théoricien précise dans le même chapitre qu'il n'y aura pas de difficulté à reconnaître les figures avec texte si elles sont bien notées :

> "*Figurarum cum littera vel supra litteram, prout simplices accipiuntur, si bene depinguntur vel notantur, nulla erit ambiguitas*" [78].

Les passages *sine littera* posent des difficultés à la lecture et les théoriciens veulent clarifier ce problème. L'agencement des notes en ligatures doit normalement permettre de reconnaître le mode utilisé et de déduire la lecture rythmique de tel ou tel passage. Dans les sources cependant, une reconnaissance univoque de la *figura* est difficile. La flexibilité des diverses combinaisons de notes ne permet pas toujours d'identifier sûrement le rythme des voix. L'évolution de la notation oblige les théoriciens à préciser sans cesse la signification du dessin "figuré". Cette ambiguïté est renforcée par l'utilisation plurielle du terme même de *figura*. Jean de Garlande parle ainsi des pauses dans le chapitre VII : "*Pausatio est dimissio soni facta in debita quantitate* [79]. L'auteur dans le chapitre suivant distingue alors ce qu'est la pause, ce à quoi elle sert - diviser le débit chanté - de la forme qu'elle revêt, du visage qu'elle prend :

> " *Unde figura pausationis est signum vel tractus significans dimissionem soni factam in debita quantitate*" [80].

De nombreux propos montrent la préoccupation des auteurs à définir ce qui est représenté et leur souci de faire correspondre aux signes une signification.

différence entre les figures sans textes et avec texte ; celles qui sont sans texte devront être ligaturées (rassemblées) le plus possible".

77. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 48. Traduction : "Il y a une différence entre une exécution avec texte et sans texte. Lorsqu'il n'y a pas de texte, on ligaturera les notes par deux, par trois ou par quatre, etc. (...). Lorsqu'il y a un texte, on ligaturera et parfois non, mais dans la majeure partie des cas on séparera plus qu'on ne ligaturera".

78. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 48. Nous traduisons : "Il n'y a nulle ambiguïté pour les figures avec texte ou sur un texte - c'est-à-dire les figures simples - lorsqu'elles sont bien dessinées ou bien notées".

79. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 64V. Nous proposons : "La pause est le repos signifiant la fin d'une phrase au bout d'une quantité convenable".

80. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 66V. Nous traduisons : "La forme de la pause se manifeste par un signe ou un trait signifiant la fin de la phrase au bout d'une quantité convenable".

L' "Anonyme IV" écrit ainsi :

> "*Sed ars punctorum duplex est, una secundum sonos et melos, altera est secundum puncta materialia*" [81].

Dans le chapitre II, il précise :

> "*Puncta materialia, prout depinguntur in libris et prout significant melos et tempora supradictorum, duplici acceptione accipiuntur : uno modo per se et absolute sine sermone adiuncto, alio modo cum sermone adiuncto*" [82].

La conjonction *prout* évoque la notion de complémentarité mais aussi la qualité de distinction ("selon que, dans la mesure où"). De même, le terme *depinguntur* renvoie à la représentation matérielle et figurée - par la pensée et l'imagination - ainsi qu'à la notion d'ornement (en parlant du style orné, fleuri). *Puncta* renvoie donc à différentes significations :

> "*Puncta supradicta dicuntur apud quosdam notae, quare unus punctus nota vocatur ; apud aliquos figurae vocantur, quare nota figura potest dici ; apud aliquos simplices soni dicuntur, et sic materiali signo pro formali intelliguntur etc ...*" [83].

Jeremy Yudkin voit dans ces propos l'influence d'une terminologie issue de la logique et rappelle les quatre causes qui se rapportent à la réalité selon Aristote : chaque substance possède une cause formelle relative à ce qu'elle est, une cause matérielle relative au changement, une cause efficiente - phénomène qui en produit un autre - enfin, une cause finale relative à sa finalité [84] : *causa efficiens*, *causa materialis*, *causa formalis* et *causa finalis*. Le *punctus* ou la *figura* sont des formes visibles dessinées qui s'imposent aussi comme des choses de l'esprit, de l'imagination. La *figura* est aussi un terme de philosophie, elle est ce par quoi se manifeste une notion, un principe ou une idée : elle est l'image ou la représentation que l'on se fait d'une chose [85]. Dans la tradition latine occidentale, qui s'approprie peu à peu les positions aristotéliciennes au cours des XII[e] et XIII[e] siècles, la *figura* ne se

81. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 24. Traduction : "L'enseignement au sujet des notes est de deux sortes : l'un en accord avec le son et les mélodies, l'autre accordé aux notes écrites (*puncta materialia*)".

82. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 40. Traduction : "Les notes écrites, selon qu'elles sont notées dans les livres et selon qu'elles expriment la mélodie et les *tempora* telles qu'on les a mentionnées ci-dessus (référence au chapitre premier qui définit l'*ordo* et le *modus* accordés au *tempus*)".

83. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 40-41. J. Yudkin propose dans *The Music Treatise of* "Anonymous IV" *: A New Translation*, Rome, 1985, p. 34 : "The above mentioned notes [*puncta*] are called *notae* by some, so that one note [*punctus*] is called a *nota* ; same call them *figurae*, so that a note can be called a *figura* ; and some call them single pitch [*soni*], and thus is [a note] understood by a written sign in place of a formal one, etc ..."

84. J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., note 7, p. 15.

85. Sur l'utilisation du terme *figura* (*-ae*, n.f.) dans la tradition latine occidentale, se reporter aux

réduit pas seulement à son aspect physique, elle possède une fonction symbolique et archétypale [86]. Le terme *punctus* est quant à lui relatif au temps (*tempora*) et possède deux sens. Dans son sens propre, il est un point et au figuré, il renvoie au temps et au moment immédiat, à l'instant sans aucun intervalle. Le sens propre et figuré de chaque mot est décortiqué, analysé très minutieusement par les auteurs. La part de l'objet qui n'est pas expressément notée les intéresse et le mode de pensée scolastique et ses méthodes s'expriment pleinement dans leurs propos. La dualité entre le fait musical noté et le savoir est ainsi renforcée dans les traités, le langage étant l'instrument assumant le lien entre ce qui est représenté et la conception intellectuelle que l'on doit s'en faire. Cette façon particulière d'aborder la musique donne aux préceptes théoriques un nouveau visage et leur confère une crédibilité dans le milieu universitaire.

Les précisions exprimées par un auteur entre ce que l'on voit et ce que l'on doit en penser donnent lieu à des clarifications entre plusieurs théoriciens. Il ne s'agit pas de simples re-formulations et les traités révèlent un acte d'interprétation et d'exégèse particulier qui est l'*imitatio*. La référence à l'autorité, une caractéristique de la scolastique, est constante ; elle appuie et authentifie la démarche de l'auteur. Lorsqu'il énonce les règles du déchant dans son chapitre XI, Jean de Garlande en appelle ainsi aux *auctores* : "*Et hoc bene permittitur et licenciatur ab auctoribus primis*" [87]. L'auteur du traité de Saint-Emmeram procède de la même manière :

> "*His ostendit actor, quomodo permissum est et licentiatum ab auctoribus primis, inter colores musicos sive concordantias discordantias seminare*" [88].

ouvrages suivants :
-Barthes, R., *L'ancienne rhétorique*, Paris, 1972, p. 325 : ornement , couleur , apparence (grec : *schemata* et latin : *figura*).
- Curtius, E.R., *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, rééd. 1956, p. 95 : figure de style, mode d'expression, attitude.
Voir également :
-Blaise, A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, p. 352 : 1. c. *uultus*, figure / 2. sens figuré : représentation par le son / 3. forme, manière d'être / 4. figure de style (Quint., Sén., Pline) / 5. *per figuram* : au figuré / 6. préfiguration, figure, symbole : symbole comportant la réalité signifiée.
- *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, III, p. 940.
- Du Cange, C. Du Fresne (Sieur) *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, III, p. 494.
- *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, II, pp. 501-504.
- *Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi*, IV, col. 181-185.
- *Thesaurus linguae latinae*, IV, col. 722-738.

86. *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, III, p. 940 et *Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi*, IV, col. 182-183. Sur la fonction symbolique et annonciatrice de la *figura*, voir l'essai de E. Auerbach, *Figura*, Paris, 1993 (pour la traduction française).

87. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 76P. Traduction : "Et cela est permis et autorisé par les plus grandes autorités ".

88. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 120. Traduction dans O. Cullin, "Penser la

L'autorité sert à justifier les propos tenus. Ainsi, l' "Anonyme IV", évoquant les règles des anciens, certifie que son ouvrage est nécessaire :

> "*Istae regulae utuntur in pluribus libris antiquorum, et hoc a tempore et in suo tempore Perotini Magni, sed nesciebant narrare ipsas cum quibusdam aliis postpositis*" [89].

La nécessité d'intégrer l'apport antique aux valeurs chrétiennes et l'importance accordée aux *auctores* nous a fait insister sur la notion d'*exponere reverenter* qui trouve une concrétisation originale dans les traités de la *musica mensurabilis*. Marie-Dominique Chenu note :

> "*Exponere reverenter* : il ne faut pas se faire d'illusions sur ce pieux euphémisme, il s'agit de retouches efficaces, de redressements visibles, de discrets coups de pouce" [90].

Réfléchissant sur la musique et désireux d'expliquer sa notation, les traités disposent progressivement de leurs propres concepts, de leur propre vocabulaire et de leur propre grille de lecture. Par une analogie entre la scolastique et la *musica mensurabilis*, les auteurs abordent la polyphonie sous un angle neuf. A l'aide de ce vocabulaire emprunté au latin scolastique, par la division, la distinction et l'argumentation, le théoricien présente un discours qui se veut l'analyse objective d'un texte et ce décalque n'est pas neutre. Il constitue un nouveau mode de pensée, "un vocabulaire descriptif et prescriptif en adéquation avec le projet de fondement et de légitimation qui sous-entend la nouvelle théorie musicale" [91]. Au sein d'une philosophie où les lois du langage sont tenues de correspondre aux lois de la pensée, la pensée scolastique donne toute sa légitimité à la nouvelle théorie et la précision croissante de la notation dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle lui donnera toute sa dimension.

Nous devons essayer de discerner, ce qui, dans cette pensée, est véritablement propre à nous éclairer sur les modes d'élaboration des *tripla* et des *quadrupla*. C'est bien à la notation que les auteurs s'intéressent et à sa description à l'aide d'une terminologie empruntée au *trivium*. Ils évoquent un répertoire noté et le paramètre rythmique est au coeur de leurs préoccupations, voulant sans cesse expliquer sa signification, précisant les contours des

musique au XIII^{e} siècle" …, p. 24 : "Ici, l'auteur démontre comment il est autorisé et admis par les premiers auteurs de lancer des *colores* musicales ou des discordances dans les concordances".

89. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 46. Nous traduisons : "On observe ces règles dans plusieurs livres anciens, en usage du temps de Pérotin le Grand et jusqu'à nos jours, mais ils ne savaient pas, ainsi que certaines autres, comment les expliquer, les formuler".

90. M.-D. Chenu, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Paris, rééd. 1993, p. 122. Voir J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1964, p. 419.

91. O. Cullin, *op. cit*. pp. 23-24.

figures de rythme. Les trois espèces de la *musica mensurabilis* que sont l'*organum*, la *copula* et le *discantus* sont décrites et définies dans la perspective d'appréhender leur notation et l'espèce du déchant retient pour une large part l'attention des auteurs. Cependant, lorsqu'ils parlent de la notation dans les passages où le ténor n'est pas mesuré, ils ne mentionnent pas seulement le rythme figuré mais aussi la dimension mélodique des vocalises.

Tournons notre regard vers la *copula* : elle est une section de musique où les voix supérieures sont mesurées (*modus rectus*) et le ténor est en longues notes tenues. Cette configuration similaire dans les longs passages mélismatiques des *tripla* et des *quadrupla* et l'évocation dans les traités de son caractère mélodique nous incitent à porter de l'intérêt à cette "espèce" de musique mesurée. Pour Jean de Garlande, pour l'auteur du traité de Saint-Emmeram et pour l' "Anonyme IV", la *copula* est construite comme une séquence mélodique, en phrases parallèles : un antécédent et un conséquent selon le principe "ouvert-clos". La *copula* est mentionnée par Jean de Garlande dans le chapitre XII de son traité *De mensurabili musica* à propos de la musique à deux voix et se distingue de l'*organum* et du déchant par sa construction mélodique en deux parties et par le rythme du déchant à la voix supérieure [92]. L'auteur du traité de Saint-Emmeram dit également que la *copula* se trouve dans des compositions qui ont le rythme du déchant et complète les propos de Jean de Garlande en mentionnant l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium* ainsi que *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* [93]. Ce dernier donnait peu de précisions sur l'exécution de la *copula* :

> "*Dicto de discantu dicendum est de copula, quae multum valet ad discantum, quia discantus numquam perfecte scitur nisi mediante copula*" [94].

Le traité de Saint-Emmeram mentionne l'aspect mélodique de la *copula* et son caractère plaisant :

> "(...) *quod vix aut nonquam sine copula perfecta discantus cognitio poterit perhiberi, eo quod in suo genere discantum reddit melicum et placentem, licet in hoc sue rectitudinis nil amittat*" [95].

92. *De mensurabili music*a édité par E. Reimer : ReiM I, 88. Se reporter à l'analyse de *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* (*F*, f. 65r : vocalise sur *-stan* de *Constantes*) par J. Yudkin dans *Notre-Dame Theory* ..., p. 72.

93. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 125. Voir J. Yudkin, *op. cit*., p. 80.

94. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 88P. Nous traduisons : "Après avoir discuté du déchant, nous devons évoquer la *copula* qui est importante pour le déchant car celui-ci n'est parfaitement connu (ou compris) qu'avec l'aide de la *copula"*.

95. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 125. Traduction d'après J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* …, p. 80 : "Jamais le déchant n'est si bien connu (ou compris) qu'avec la *copula* car celle-ci rend le déchant mélodique et plaisant sans perdre pour autant sa régularité rythmique".

Un peu plus loin, l'auteur précise qu'il existe une différence entre la *copula* et le déchant car si la *copula* a la même notation (mesurée) et la régularité du déchant, elle est en revanche exécutée plus délicatement et plus subtilement que le déchant :

> "*Hic uult actor assignare differentiam inter copulam et discantum, dicens quod copula delicatiore modo et subtiliore voce quam discantus precipue prouulgatur, licet in figuris et rectitudine temporum sint eadem*" [96].

La *copula* utilise les mêmes figures rythmiques que le déchant mais la qualité de l'expression vocale de l'*organum* (*in speciali*) est nécessaire. Elle rend le déchant mélodique et plaisant ; elle permet aussi de mieux le comprendre et de le connaître (*scitur - scio* - chez Jean de Garlande et *cognitio* dans Saint-Emmeram).

Les définitions de l' "Anonyme IV" maintiennent la classification de Jean de Garlande qui situait la *copula* entre le déchant et l'*organum*. Mais tout comme l'auteur de Saint-Emmeram, il affine les propos du maître parisien. La première mention de la *copula* se trouve dans le chapitre V [97] mais les explications se trouvent en réalité dans les deux chapitres suivants. Dans le chapitre VI, l'auteur parle de la *copula* au sujet des *tripla* et il évoque le problème de concordance entre les voix :

> "*Tertia diversitas est cum eodem tenore, sed in duplo et triplo per modum extraneum se habet, ut prima nota esset nimis longa et secunda nimis brevis, et ut videatur participare temporaliter inter discantus et organum ; et neque est discantus neque organum. Sed bene convenit in terminis cum primo, ut praedictum est*" [98].

Sur un passage mélismatique, les difficultés de lecture et les problèmes de concordances entre les voix préoccupent l'auteur. A la fin de ce chapitre VI, l' "Anonyme IV" évoque le style de la *copula* et précise à propos de cette espèce particulière d'*organum* :

> "*Tertia diversitas secundae triplicitatis est, quando in principio habet punctum delectabilem sive placentem tardo modo sumptum, et postmodum in secundo puncto modum velocem non ita tardum secundum aliquem modum discantus, et postmodum in tertio aliquem modum diversum et extraneum ab ipsis, ut supradictum est. Quae omnia patent in* Alleluia Posui adiutorium *magno triplo et multis aliis*" [99].

96. *De musica mensurata* édité par H. Sowa, p. 126.

97. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 77.

98. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 83. Traduction d'après J. Yudkin, *op. cit*., p. 96 : "Le troisième type [de *tripla*] est une pièce où, sur un ténor non mesuré, le *duplum* et le *triplum* utilisent un mode différent ; ainsi, la première note est trop longue et la seconde trop courte, ce type [la *copula*] utilisant à la fois les caractéristiques du *discantus* et de l'*organum* mais sans être vraiment ni le *discantus*, ni l'*organum*. A la fin des phrases, les voix se rejoignent toutefois congrûment avec le ténor [*primus*], comme nous l'avons expliqué précédemment".

99. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 83-84. Traduction d'après J. Yudkin,

L'auteur parle d'une certaine façon d'exécuter la musique (il cite une pièce chantée, l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium*) et il explique comment un son se trouve représenté dans un mode. Faisant cela, il reconnaît ainsi les difficultés d'accorder des voix dont le caractère plaisant et agréable "empêche" une reconnaissance univoque des *figurae* et donc des modes rythmiques pourtant si clairement définis, à en croire l'auteur, dans les chapitres concernant le déchant.

Dans le chapitre VII, l' "Anonyme IV" veut encore faire comprendre au lecteur comment appréhender le rythme lorsque les voix ne sont pas toutes en *modus rectus* [100]. Il énumère ainsi divers petits embellissements dans l'*organum* et la *copula*. Ces traits ornementaux, mentionnés à propos de l'exécution des chants et des règles de concordances, sont exécutés en début et en fin de phrases, pour terminer un mouvement mélodique, ou annoncer une cadence. Il s'agit de la *longa florata* et de la *duplex longa florata* (deux ou trois notes à la place d'une seule), des *currentes* (descentes mélodiques exécutées rapidement avant la consonance en fin de phrase), de la *plica* (petite note rapide dans un mouvement mélodique ascendant ou descendant) [101]. Ces ornementations donnent un certain *color* aux phrases et provoquent une irrégularité rythmique. L' "Anonyme IV" définit alors sept modes irréguliers (*voluntarii* : capricieux) identifiés chacun avec un type d'ornementation afin de clarifier les problèmes de concordance que ces traits mélodiques chantés "librement" procurent lors de l'exécution. Un passage en *copula* de l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium* qui recèle des *duplex longa* est ainsi cité avec le premier mode irrégulier [102].

La mention de modes irréguliers par l' "Anonyme IV" est assez éloquente : c'est finalement la nature mélodique des voix supérieures sur un ténor non mesuré qu'il entend rappeler. Les passages ornés et agrémentés grâce au *color* entrent difficilement dans les classifications des modes rythmiques propres au déchant. L'auteur conclue son chapitre sur le *color* et la beauté de la mélodie et il écrit au sujet de l'*organum* et la *copula* :

op. cit., p. 102 : "Ce troisième type de *tripla* contient une première section [*punctus*] délectable ou plaisante exécutée tout d'abord dans un mode lent - d'une manière lente - puis comme par contraste (par opposition) une seconde section dans un mode plus rapide. Cependant, il ne s'agit pas d'un mode lent appartenant à l'espèce du déchant mais plutôt dans ce troisième type [de *tripla*], d'un autre mode différent de ceux dont nous avons discuté auparavant [dans les chapitres concernant le déchant]".

100. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 84 : "*Septimum capitulum tractat de modis irregularibus ; qui modi dicuntur voluntarii et sunt multiplices*".

101. Voir l'étude de E.H. Roesner, "The Performance of Parisian *Organum*" …, pp. 174-189.

102. Vocalises sur *-le* de *Alleluia* : voir J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 97 et ss.

> "*Item sunt quandoque longae plurimae ratione coloris vel pulchritudinis melodiae, sive fuerint concordantes, sive non, quod quidem per se patet in operando*" [103].

Les vocalises se développent selon une ornementation mélodique entre deux consonances et la réunion harmonieuse des voix reste à la *discretio* des chanteurs. Le *color* est encore mentionné à la fin du chapitre VII en relation avec les règles de concordances, la répétition de notes et la beauté de la mélodie :

> "*Et hoc unum est, si fuerit modulatio meli ratione alicuius pulchritudinis vel convenientis coloris, etc …*" [104].

A la lecture des passages des auteurs, nous pouvons définir la *copula*. Elle est une séquence mélodique composée d'un certain nombre de sections (*puncti*), celles-ci étant divisées en un antécédent et un conséquent. Le ténor n'est pas mesuré, les voix supérieures ont le rythme du déchant et la qualité vocale de l'*organum*. Cette espèce de musique mesurée a un caractère mélodique et plaisant, caractère sur lequel insistera Jean de Garlande à plusieurs reprises au sujet des *tripla* et *quadrupla* (chapitres XV et XVI). La construction parallèle en "antécédent-conséquent" de la *copula* (procédé de l'*isocolon* ou *parallelum membrum*) est une organisation mélodique récurrente dans les longues vocalises des chants à trois et quatre voix : à leur sujet, Jean de Garlande évoque la répétition mélodique. La *copula* n'est certes pas décrite en détail dans les traités mais dans certains passages des pièces que Saint-Emmeram et l' "Anonyme IV" ont citées, l'on constate qu'il s'agit de phrases répétées en "ouvert-clos" sur un rythme en *modus rectus* [105]. C'est la répétition mélodique qui caractérise la *copula* et la distingue en partie de l'*organum* et du déchant.

La différenciation entre les trois espèces de la *musica mensurabilis* ne se fonde pas uniquement sur leur nature rythmique mais aussi sur leur caractère mélodique. Les mentions d'une belle mélodie, du *color*, de la répétition et de procédés ornementaux remarqués par les auteurs au sujet de passages mélismatiques sur un ténor non mesuré retiennent toute notre attention car ils sont associés aux pièces d'un répertoire chanté : l'*organum* à trois voix *Alleluia* V. *Posui adiutorium* et le répons à deux voix *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes*. Lorsqu'ils évoquent les passages où les voix supérieures ont le

103. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 88. Nous traduisons : "Il y a quelquefois plusieurs longues et cet état est dû au *color* ou à la beauté de la mélodie ; elles sont concordantes ou non et ce problème s'éclaire de lui-même lors de l'exécution".

104. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 88. Traduction de J. Yudkin dans *The Music Treatise of* "Anonymous IV" …, p. 79 : "And there is one point, which is that if there is a formation of the melody because of a certain beauty or appropriate *color*, etc …".

105. Analyse de l'*Alleluia* V. *Posui adiutorium* dans J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* …, pp. 99-103.

rythme du déchant sur un ténor en valeurs longues, les auteurs mentionnent la mélodie et son ornementation, la répétition et le *color* ; enfin la beauté et le plaisir.

L' "Anonyme IV" associe à l'*organum* et à la *copula* certains procédés d'ornementation mélodique à des fins d'embellissements. Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" parlent également des *colores* pour des pièces exécutées *in triplo vel quadruplo*. Le terme *color* est associé à la répétition de notes et à la notion de beauté au sujet des *tripla* et *quadrupla* par Jean de Garlande (chapitre XV et XVI) et l' "Anonyme IV" établit lui aussi un lien entre les *colores* et les compositions à trois et quatre voix (chapitre II). Les notions de plaisir et de beauté sont présentes dans le traité de Saint-Emmeram et dans celui de l' "Anonyme IV" (chapitre VI). C'est dans ce même chapitre VI que les *colores* et les *puchritudines* sont évoqués à propos des répons *Viderunt* et *Sederunt* à quatre voix et de l'*Alleluia* V. *Dies sanctificatus* à trois voix. De même, Jean de Garlande parle du plaisir et de la beauté d'une mélodie lorsqu'il mentionne les chants triples et quadruples en relation avec le *color* et la *repetitio*. Insistant dans les chapitres XV et XVI sur le caractère plaisant que l'ornementation organisée en *colores* procure à l'audition, le théoricien se préoccupe du son et de l'écoute [106]. Le traité de Saint-Emmeram dit que le déchant n'est jamais si bien connu (compris) qu'avec la *copula* car celle-ci le rend plaisant tout en gardant sa régularité : l'auteur évoque la relation entre une figure rythmique et un contenu mélodique. De même, le désir qui anime l' "Anonyme IV", quand il explique comment reconnaître des longues et des brèves malgré la présence de traits ornementaux (chapitre VII), est significatif. Il veut lui aussi faire comprendre la rencontre dans la notation d'une mélodie et d'un rythme, rencontre qui s'incarne dans la *figura*.

Nous nous interrogerons sur la raison d'une telle coïncidence et pourquoi, à mesure que le nombre de voix augmente, la rencontre se fait plus précise entre le son et le signe qui veut le figurer. Selon que l'on chante à deux, trois ou quatre voix, l'organisation mélodique des vocalises est prépondérante dans l'*organum* même si c'est sur la notation rythmique que les théoriciens ont avant tout porté leur attention. Le traitement ornemental des voix subit pourtant lui aussi des transformations. Dans les chants à trois et quatre voix, la mélodie est strictement agencée par la répétition et cette évolution coïncide avec une organisation rythmique plus précise. Quelles motivations ont incité les scribes à noter ces chants de cette manière ? Les pièces ont été notées dans un langage rythmique inédit qui a suscité le plus grand intérêt de la part des auteurs. Ces nouvelles compositions furent à ce point admirées et leur notation étudiée que l' "Anonyme IV" souligne l'exceptionnelle réception de ce répertoire.

106. Voir ci-après le chapitre III. A.

C. Le problème de la réception

Le traité *De mensuris et discantu* fut écrit à Paris vers 1275-1280. L'œuvre de cet étudiant anglais, fortement influencée par le traité de Jean de Garlande, est plus connue sous le nom de traité de l' "Anonyme IV". Dans un passage célèbre, l'auteur narre "l'histoire" de l'Ecole de Notre-Dame de Paris et mentionne les noms des principaux protagonistes de la vie musicale de cette époque. L'évocation d'un *magnus liber organi* et d'un corpus polyphonique auxquels sont associés les noms de compositeurs spécifiques a eu un très grand retentissement parmi les érudits modernes. Elle a consacré, pour l'historien moderne de la musique, la polyphonie "de Notre-Dame de Paris" comme l'un des monuments les plus significatifs de l'histoire de la musique médiévale [107]. Nul texte pourtant n'a suscité autant d'hypothèses et de controverses et la réception d'un tel témoignage retraçant l'historique "de l'Ecole Notre-Dame" n'a pas été anodin [108].

Le *magnus liber organi* est le nom donné au répertoire polyphonique créé à la cathédrale de Paris dans la seconde moitié du XII[e] siècle. Selon l' "Anonyme IV", cette collection d'*organa* fut composée du temps de Léonin - entre 1160 et 1180 ? - puis remaniée par Pérotin et ses successeurs, la pratique de ce répertoire étant encore vivace à la fin du XIII[e] siècle. L'auteur associe par ailleurs le nom de Pérotin à des oeuvres particulières. La polyphonie "de Notre-Dame" se serait alors développée un peu partout en Europe, son style faisant école. Son étude, son développement et la représentation dont celui-ci a fait l'objet dans les manuscrits du milieu de XIII[e] siècle - seules sources dont nous disposons aujourd'hui pour étudier ce répertoire - ont été largement étudiés et commentés.

Les grandes compositions à trois et quatre voix que l'on entend pour la première fois dans la nouvelle cathédrale Notre-Dame sont exécutées dans un style tout à fait nouveau. Les *organa* utilisent un contrepoint mesuré et l'on comprend que cette expression rythmique inédite fut considérée comme un phénomène d'une extrême importance. Cette musique, qui enchanta les érudits du XIII[e] siècle et dont l' "Anonyme IV" relate l'histoire, est en effet considérée comme le début de la composition au sens où nous l'entendons aujourd'hui : une conception qui s'éloigne d'une création et d'une transmission orales de la musique et augurant d'un nouveau rapport à l'écrit.

107. C.E. de Coussemaker, *L'art harmonique aux douzième et treizième siècles*, Hildesheim, rééd. 1964 ; L. Delisle, "Discours", *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 22 (1885), pp. 82-139.

108. W. Arlt, "Warum nur viermal ? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre-Dame", *Studien zur Musikgeschichte : eine Festschrift für Ludwig Finscher* (A. Laubenthal, éd.), Kassel, 1995, pp. 44-48.

Ouvrant de nouvelles possibilités musicales, ce phénomène est décrit dans les histoires de la musique comme l' "Ecole Notre-Dame" et depuis les premières études de Charles Edmond de Coussemaker et de Leopold Deslile en particulier, le terme même d' "école" a été présenté par l'historiographie contemporaine comme un "événement" [109]. Ces qualificatifs ont été discutés et révisés car ils accordent trop peu de place à l'étude des mentalités ou aux conditions sociales [110].

L'idée d'une "Ecole Notre-Dame" a été abordée avec les concepts de centre et de périphérie et la question de la place de Paris et de sa cathédrale dans la production musicale de l'époque. La proposition de considérer l'église de Paris comme le centre exclusif de la pratique polyphonique au XIII[e] siècle a été tempérée et contestée par plusieurs auteurs [111]. L'apparition relativement tardive des sources fait que les origines de l'école Notre-Dame et de son style sont mal cernées. La primauté de la capitale française et de sa cathédrale comme centre musical et culturel dès la première moitié du XII[e] siècle a certes été évoquée. Jean de Salisbury ne parle-t-il pas de la polyphonie parisienne vers 1140 lors de son séjour à Paris [112] ? Pour Andrew Hugues, l'auteur du *Policraticus* a pu se référer à la musique polyphonique, peut-être à l'école Notre-Dame [113]. La capitale peut-elle résumer à elle seule la polyphonie des XII[e] et XIII[e] siècles ou reste-elle un phénomène unique et isolé ? Quels traits caractéristiques sont à même de définir le style polyphonique parisien ? S'il fut un prolongement de la période musicale de "Saint-Martial" (1100-1160), en quoi s'en affranchit-il : par la création d'une troisième et d'une quatrième voix ? Par l'utilisation des modes rythmiques définis dès 1199 par Alexandre de Villedieu dans le *Doctrinale* ? Par la mise au point de la notation modale ?

109. Sur ce que l'on appelle l' "Ecole Notre-Dame", voir J. Knapp, "Polyphony at Notre-Dame de Paris", *NOHM II : Early Middle Ages to 1300* , Oxford-New York, 1990, pp. 557-635 et J. Yudkin, *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs-New York, 1989, pp. 375-431. Une position différente est présentée par A. Hugues qui prend en considération d'autres aires d'influences que Paris et Notre-Dame dans *Style and Symbols : Medieval Music, 800-1543*, Ottawa, 1989.

110. M. Huglo, "Le XVII[e] Symposion de Wolfenbüttel : Das Ereignis Notre-Dame", *Rmus*, 72 (1986), pp. 130-133. Voir également A. Traub, "Das Ereignis Notre-Dame", *Die Musik des Mittelalters* (H. Möller et R. Stephan, éd.), Laaber, 1991, pp. 239-271.

111. W. Arlt, "Peripherie und Centrum in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts", *Forum Musicologicum* I (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Bern, 1975, pp. 169-222 et N. Losseff, *The Best Concords : Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York, 1994, pp. 3-24. Se reporter à L. Treitler, *With Voice and Pen*, Oxford, 2004, pp. 84-102.

112. C.C. Webb (éd.), *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum*, Oxford, 1909, p. 41. Voir N. Losseff, *op. cit*., p. 6.

113. A. Hugues, "John of Salisbury", *NG / 1* (9), pp. 673-674. Voir C. Wright, *Music and Ceremony* ..., pp. 235-238.

Les propos de l' "Anonyme IV" qui ont suscité ces nombreuses interrogations au sujet de la nouvelle polyphonie parisienne se trouvent essentiellement au chapitre II de son ouvrage. En voici la teneur :

> "*Et nota, quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat. Sed hoc non est dicendum de subtilitate organi etc. Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut* Viderunt*,* Sederunt *cum habundantia colorum armonicae artis; similiter et tripla plurima nobilissima sicut* Alleluia Posui adiutorium*,* Nativitas *etc. Fecit etiam triplices conductus ut* Salvatoris hodie *et duplices conductus sicut* Dum sigillum summi patris *ac etiam simplices conductus cum pluribus aliis sicut* Beata viscera *etc.Liber vel libri magistri Perotini erant in usu usque ad tempus magistri Roberti de Sabilone et in coro Beatae Virginis maioris ecclesiae Parisiensis et a suo tempore usque in hodiernum diem*" [114].

Un "magister Leo" est également cité au chapitre premier [115] et un autre nom - celui de Pérotin - apparaît dans les chapitres IV et VI. L' "Anonyme IV" mentionne aussi Pérotin dans le chapitre II :

> "*Sed abbreviatio erat facta per signa materialia a tempore Perotini Magni et parum ante, et brevius docebant, et adhuc brevius a tempore magistri Roberti de Sabilone, quamvis spatiose docebat. Sed nimis deliciose fecit melos canendo apparere*" [116].

Le nom de Pérotin apparaît encore dans le chapitre VI :

> "*Est quoddam volumen continens quadrupla ut* Viderunt *et* Sederunt*, quae composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines. Pro maiori parte totius artis huius habeatis ipsa in usu cum quibusdam similibus etc. Est et aliud volumen de triplicibus maioribus magnis ut* Alleluia Dies sanctificatus *etc., in quo continentur colores et pulchritudines cum habundantia*" [117].

114. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 46. Traduction : "Notez que Maître Léonin était excellent *organista*, dit-on, qui fit le grand livre d'*organum* pour le graduel et l'antiphonaire afin de rehausser le service divin. Il fut en usage jusqu'à l'époque de Pérotin qui en prépara une nouvelle édition et qui fit nombre de meilleures clausules, c'est-à-dire *puncta*, étant le meilleur *discantor* et meilleur que ne l'était Léonin. On ne peut cependant pas en dire autant de la subtilité de l'*organum* [*purum*], etc. Ce maître Pérotin a fait les meilleurs *quadrupla*, comme *Viderunt* et *Sederunt*, avec une abondance de *colores* de nature musicale ; de même, de nombreux forts nobles *tripla*, tels *Alleluia Posui adiutorium*, *Nativitas*, etc. Il fit également des conduits à trois voix comme *Salvatoris hodie*, à deux voix comme *Dum sigillum summi patris* ainsi que des conduits simples [à une voix] tels que *Beata viscera*. Le livre ou les livres de maître Pérotin furent en usage jusqu'à l'époque de maître Robert de Sabilon et dans le choeur de la cathédrale parisienne de la bienheureuse Vierge depuis son époque jusqu'à ce jour".

115. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 22. Voir plus loin le chapitre III. B.

116. *Ibid*., RecK I, 50.

117. *Ibid*., RecK I, 82 (pour une traduction, voir plus loin le chapitre III. B). Jean de Garlande mentionne également un *magister Perotinus* dans le chapitre XVI du *De mensurabili*

Nous savons peu de choses sur Léonin et Pérotin. Les travaux de Craig Wright ont permis d'identifier de manière assez fiable Léonin avec un certain Leoninus, qui, actif entre 1150 et 1201 environ, fut chanoine de Notre-Dame de Paris à partir de 1180 et possédait le titre de *magister artium*. Aucune pièce musicale précise ne peut lui être attribuée mais il fut un auteur connu de textes en vers latins, notamment une traduction versifiée en hexamètres des huit premiers livres de l'Ancien Testament intitulée *Hystorie sacre gestas ab origine mundi* [118]. L'identité de Pérotin est en revanche inconnue. Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" nomment un *magister Perotinus* et selon l'auteur du *De mensuris et discantu*, il fut *optimus discantor*. Les tentatives pour l'identifier à Petrus *Cantor* (mort en 1197) ou au sous-chantre de Notre-Dame Petrus (mort en 1238) ne sont pas convaincantes [119]. Il est certain toutefois que ces deux personnages furent étroitement liés au cercle d'érudits côtoyant le personnel de la cathédrale Notre-Dame [120]. Léonin et Pérotin purent également entretenir d'étroites relations avec l'abbaye de Saint-Victor. Réputée pour son très haut niveau d'enseignement, l'abbaye a pu fournir à la cathédrale un personnel d'élite très qualifié [121]. La complexité intellectuelle qui préside à l'élaboration des chants à trois et quatre voix et la grande virtuosité nécessaire à leur exécution requièrent des spécialistes versés dans les arts du *trivium*, en particulier la grammaire. L'analyse des procédés de composition propres aux *tripla* et *quadrupla* montrera en effet qu'une parfaite maîtrise de la langue latine fut indispensable afin de concevoir et chanter de telles oeuvres.

Si les mentions de Léonin et de Pérotin sont équivoques et ambiguës, les compositions citées par l' "Anonyme IV" ont toutes survécu : les deux *quadrupla Viderunt* et *Sederunt*, les *tripla Alleluia* V. *Posui adiutorium*, *Alleluia* V. *Nativitas* et *Alleluia* V. *Dies sanctificatus*. Par contre, nous ne savons pas exactement ce qu'est le *magnus liber organi*. Les musicologues considèrent généralement qu'il était constitué en *organa dupla* et en clausules, c'est-à-dire les versions à deux voix composées par Léonin puis "améliorées" par Pérotin sur le plain-chant déjà existant [122].

musica, texte édité par E. Reimer : ReiM I, 96 P : "*Sed proprietas praedicta vix tenetur in aliquibus, quod patet in quadruplicibus magistri Perotini per totum in principio magni voluminis, quae quadrupla optima reperiuntur et proportionata et in colore conservata, ut manifeste ibidem patet*". Se reporter à F. Ludwig, "Die Quellentexte zu *Perotinus Magnus*", *Musik-Konzepte : Perotinus Magnus*, 107 (Janvier 2000), pp. 3-6.

118. C. Wright, "Leoninus, poet and musician", *JAMS* , 39 (1986), p. 16.

119. RecK I, 99-102.

120. Sur Léonin et Pérotin, voir C. Wright, *Music and Ceremony* ..., pp. 281-287 et pp. 288-293.

121. Voir O. Cullin, "La musique à Notre-Dame : un manifeste artistique et son paradoxe", *Rencontres médiévales européennes : Actes du colloque* "*Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien 1160-1230*" (A. Michel, éd.), Turnhout, 2004.

122. F. Ludwig, "Die liturgischen *Organa* Leoninus und Perotinus", *Riemann-Festschrift gesammelte Studien* (F. Ludwig, éd.), Leipzig, 1909, pp. 200-213.

Cependant, Edward H. Roesner rappelle que d'après le "témoignage" de l' "Anonyme IV", le *liber* n'était pas limité à un seul type de composition mais regroupait bien l'*organum* en tant que "genre embrassant toute la musique mesurable" [123]. Le livre d'*organum* mentionné par l' "Anonyme IV" a donc pu contenir des *organa dupla*, *tripla*, *quadrupla* ainsi que des clausules et des conduits de une à quatre voix.

Nous n'avons hélas, aucune trace de ce somptueux livre de choeur destiné aux plus grandes fêtes liturgiques de Notre-Dame de Paris : l'auteur du *De mensuris et discantu* est par ailleurs le seul auteur à utiliser ce terme de *magnus liber organi*. Son contenu et ses origines restent mystérieux et seuls les manuscrits datant du second tiers du XIII^{e} siècle peuvent donner un aperçu de ce qu'il a pu être. La reconstitution de ce livre à partir des manuscrits de Notre-Dame a été tentée [124] mais les divisions mentionnées par l' "Anonyme IV" dans son chapitre VI correspondent rarement aux subdivisions codicologiques et de répertoire que l'on trouve dans les manuscrits dont nous disposons aujourd'hui [125]. Certes, le contenu de *F* et *W2* est proche de la série de *volumina* décrites par l'écolâtre anglais : ses propos indiquent que l'étudiant a sûrement eu sous les yeux ces deux copies dont les origines sont parisiennes mais cela ne prouve pas qu'il ait eu connaissance d'un exemplaire unique antérieur aux années 1235-1245, date des premiers manuscrits "de Notre-Dame". Sa remarque - *pro servitio divino multiplicando* - peut être interprétée comme étant la mention d'une augmentation, d'une sorte d'ajout polyphonique. Il aurait pu s'agir d'un prosulaire, petit cahier rajouté à la fin du *magnus liber*, le terme *magnus* pouvant seulement signifier qu'il était de grande dimension, ce qui serait normal pour un graduel et un antiphonaire de plain-chant, les petits manuscrits étant généralement destinés aux chantres. L'on peut également arguer que les pièces ont été écrites sur des *libelli* séparés et qu'ensuite elles ont été recopiées sur un plus grand volume, un *magnus liber*. De nombreux traités théoriques ont été transmis de cette façon mais concernant le répertoire, cela reste une hypothèse.

123. RoeS, pp. XV-XVI.

124. W.G. Waite, "The Abbreviation of the *Magnus Liber*", *JAMS*, 14 (1961), pp. 147-158. Sur cette tentative, voir N. Losseff, *The Best Concords...* , pp. 6-7 qui s'appuie sur l'ouvrage de M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France : Aspects of Sources and Distribution*, New-York, rééd. 1989, pp. 158 et ss.

125. *De mensuris et discantu* (chapitre VI) édité par F. Reckow : RecK I, 82. Concernant la mention des *volumen*, voir J.Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 221-222. Sur ces problèmes (les termes *volumen* et *liber* en particulier), se reporter à N. Losseff, *op. cit*., pp. 10-11.

Nous ne savons pas ce que l' "Anonyme IV" entendait exactement par *magnus liber organi* : s'agissait-il d'une des copies (*F* ou *W2* probablement) d'un exemplaire unique rassemblant plusieurs pièces recopiées ensuite en fonction des besoins liturgiques de telle ou telle église ? Les manuscrits dont nous disposons montrent le caractère changeant d'une telle collection et représentent une sorte de compilation originale d'un certain nombre d'exemples polyphoniques. Les sources furent conçues comme des unités et elles représentent un répertoire à divers stades de son développement et de sa diffusion. Chaque manuscrit a son propre caractère liturgique et montre plus les préoccupations éditoriales d'un compilateur qu'il ne témoigne d'une place particulière dans la chronologie du répertoire [126].

Concernant cette chronologie, les manuscrits *F*, *W1* et *W2* ne semblent pas représenter chacun une étape distincte dans l'histoire et l'évolution des *organa*. Cette interprétation historique - qui présentait les différentes copies comme plusieurs "couches" compositionnelles s'additionnant les unes aux autres - a été proposée par Heinrich Husmann en particulier [127]. Selon lui, *F*, *W1* et *W2* représentent différents états du développement du *liber* qui peut se diviser en deux groupes distincts. Les pièces communes aux trois sources constituent une version première qui aurait été compilée par Léonin à partir de 1163, date du début de la reconstruction de la cathédrale [128]. Les *organa* qui se trouvent seulement dans *F* et *W2* furent composés plus tardivement par les successeurs de Léonin après la consécration du chœur de la nouvelle église-cathédrale en 1182. Plusieurs des pièces de ce dernier groupe n'auraient pas été écrites à la cathédrale Notre-Dame mais plutôt dans les abbayes de Saint-Victor et de Sainte-Geneviève sur la rive gauche ainsi qu'à l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois sur la rive droite [129]. Craig Wright a montré au contraire que le *magnus liber* ne témoigne pas d'une évolution du répertoire d'abord représenté par *W1* puis prolongé dans *F* mais que ce dernier contiendrait bien la version originale du *magnus liber organi* [130]. Il est raisonnable de penser aujourd'hui que ce recueil de pièces polyphoniques fut effectivement créé pour la nouvelle église de Paris même s'il n'est pas impossible que le style de l'*organum* puise ses racines dans la période précédant la reconstruction de l'édifice.

126. E.H. Roesner, "The Problem of Chronology in the Transmission of *Organum Duplum*", *Music in Medieval and Early Modern Europe : Patronage, Sources and Texts* (I. Fenlon, éd.), Cambridge Mass., 1981, pp.385-393 et "Magnus liber", *NG / 2* (15), pp. 593-597.

127. Sur ce point, voir précédemment le chapitre I. B.

128. H. Husmann, "The Origin and Destination of the *Magnus liber organi*", *MQ*, 59 (1963), pp. 311-330.

129. H. Husmann, "Saint-Germain und Notre-Dame", *Natalicia Musicologica Knud Jepeesen* (B. Hjelmborg et S. Sorensen, éd.), Copenhague, 1962, pp. 31-36 et "The Enlargement of the *Magnus liber organi* and the Paris's Churches Saint-Germain l'Auxerrois and Sainte-Geneviève du Mont", *JAMS*, 16 (1963), pp. 176-203.

130. C. Wright, *Music and Ceremony* ..., pp. 247-258 et pp. 267-272.

Il est également raisonnable de considérer que les pièces furent effectivement notées seulement à partir des années 1235-1240 et qu'elles furent exécutées sans l'aide de la notation. Examinons les raisons qui nous poussent à avancer une telle hypothèse. La musicologie considère que les *dupla* ont vu le jour dans la seconde moitié du XII[e] siècle et Jacques Handschin a montré que les *tripla* et *quadrupla* furent chantés dès 1198 et 1199 [131]. Aucun élément, à part le (fameux) texte de l' "Anonyme IV" écrit vers 1275-1280, ne permet d'affirmer avec certitude que le répertoire de Notre-Dame a été noté avant les années 1230-1240. Rien pour l'instant ne permet donc d'affirmer de manière indiscutable que ce répertoire fut noté avant le second tiers du XIII[e] siècle. Sur les dix-sept manuscrits disparus de Notre-Dame que Rebecca A. Baltzer a répertoriés, aucun n'est daté avant les années 1240 [132]. Rien n'indique d'après les documents historiques qu'un ou plusieurs exemplaires aient existé avant cette date. Nous savons en revanche que le répertoire a été chanté près d'un demi-siècle avant les premiers manuscrits notés. Craig Wright en conclut :

> "(…) taking the absence of polyphony sources at face value, we must conclude that much of *organum*, discant and counterpoint of the church, whether sung by memory, by improvisation, or by some combination thereof, was performed without the assistance of written notation" [133].

Le syncrétisme de traité de l' "Anonyme IV" rend son texte ambigu et nous pouvons nous interroger sur le vocabulaire qu'il emploie. L'auteur mentionne le fait que Léonin a fait un grand livre de chœur que l'*optimus discantor* Pérotin a ensuite abrégé en composant de "nombreuses et meilleures clausules". Quelle différence y a-t-il entre *organista* et *discantor* ? Par ailleurs, de nombreuses autres questions sont encore en suspens, en particulier sur la signification que l'on peut accorder au terme *abbreviatio* que l' "Anonyme IV" utilise à deux reprises dans son chapitre II. Edward H. Roesner a montré que dans le contexte musical, *abbreviatio* pouvait dire autre chose que "abréger" : il peut signifier "mettre par écrit" mais aussi "enregistrer", "archiver" [134]. Le terme peut être utilisé également dans le sens de *componere* et renvoie alors à la nécessité qu'a éprouvée le compositeur d'actualiser les pièces [135]. De quelle façon s'est effectuée cette adaptation et pour qui ? Pour l'auditeur, le lecteur ? Les différentes significations que peut

131. *Ibid*., pp. 281-288 et J. Handschin, "Zur Geschichte von Notre-Dame", *AcM*, 4 (1932), pp. 5-17 et pp. 49-55.
132. R.A. Baltzer, "Notre-Dame Manuscripts and Their Owners : Lost and Founds", *Jmus*, 5 (1987), pp. 380-399.
133. C. Wright, *op. cit.*, pp. 333-334.
134. E.H. Roesner, "The Problem of Chronology in the Transmission of *Organum Duplum*" …, pp. 388 et ss.
135. RecK II, 17-18 et 91f.

revêtir l'*abbreviatio* impliquent des conséquences importantes dans le domaine musical [136]. Léonin et ses contemporains ont-ils composé ces pièces que Pérotin a abrégées, dont il a ensuite "fait" la rédaction ? Quand ces pièces ont-elles été écrites pour la première fois et quelle forme a pris cette abréviation ?

Les autres termes utilisés dans le *De mensuris et discantu* sont aussi très équivoques. Quelle signification donner au terme *facere* par exemple ? Il est très délicat de le traduire par un terme spécial tant ses acceptions sont multiples. Il est la réalisation d'une chose d'un point de vue matériel et physique comme du point de vue intellectuel et moral. Les équivalents que l'on pourrait proposer ne sont pas neutres. Ainsi, doit-on comprendre un autre terme utilisé comme *narrare* dans le sens de *notare*, de *dicere* ? *Narrare* peut aussi renvoyer à *dictare*, évoquant alors tantôt "dicter" tantôt "composer" [137]. L'utilisation de ces termes et leurs différentes traductions nous font considérer la dimension orale de la transmission qui interfère avec sa dimension écrite. L'écrit n'a pas remplacé l'improvisation et la transmission orale : les phénomènes ne sont pas opposés et apparaissent même souvent complémentaires au XIII[e] siècle [138].

Comment les chants furent exécutés : de mémoire, sur le livre ? Il est considéré comme une nécessité morale de produire ses discours par coeur. L'oreille est associée à la mémoire et dans le tableau qu'il dresse de la polyphonie parisienne jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, Craig Wright a montré que la situation n'était pas différente en musique [139]. Les *cantores* devaient être capables d'exécuter de mémoire leur art virtuose. Seule la musique

136. Sur la signification du terme *abbreviatio*, se reporter aux ouvrages suivants : -Blaise, A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, p. 34 : *abbrevio*, *-are* : abréger, hâter.
-*Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, I, p. 3.
-Du Cange, C. Du Fresne (Sieur), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, I, p. 29 : *Aliquid ad summam quamlibet redigere*.
-*Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi*, I, col. 5 : *compendium*, *actus brevius redigendi*.
-*Mittellateinisches Wörterbuch*, I, col. 15-16 : *contractio - de verbis - de tempore*.
-Niermeyer, J.F., *Mediae latinitatis lexicon minus*, p. 4 : *abbreviare*. Résumer de manière succinte, écrire avec des abréviations (to written with abbreviation), abréger un laps de temps, affaiblir, entraver, amoindrir / *abbreviatio* : résumé, compendium.
-*Thesaurus linguae latinae*, I, col. 51-52 : *abbreviatio* renvoie à *dilatare*, *coertare*. 1. *in brevius redigere* 2. *praedicere* 3. *delibitare*.

137. RecK II, 91f. : *narrare* dans le sens de *notare* (formuler / noter) ou *dicere*. Voir l'étude de J. Hamesse, "Le vocabulaire de la transmission orale des textes", *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Age* (O. Weijers, éd.), Turnhout, 1989, pp. 168-194.

138. *Ibid*., pp.173-176 et L. Treitler, "Oral, Written and Litterate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum*, 56 (1981), pp. 471-491.

139. C. Wright, *Music and Ceremony* ..., pp. 325-335.

chantée de cette façon possède une dimension éthique et l'exécution polyphonique constitue alors un sommet de l'art musical. Le travail de la mémoire, inhérent à la pratique liturgique même, n'a pas été remis en cause lors de l'apparition des nombreux manuscrits "de Notre-Dame". Il n'y a pas d'opposition entre l'écrit, la mémoire et l'improvisation qui sont des actes inter-dépendants. Les chanteurs peuvent reproduire de mémoire ce qu'ils ont entendu, ce qu'ils ont appris du *cantor* ou encore ce qu'ils ont retenu de la "partition". Une autre possibilité est de considérer que ce sont les scribes qui ont reproduit de mémoire ce qu'ils ont écouté. La fonction des manuscrits est alors de préserver un répertoire et d'assister l'exécutant [140].

Il est difficile de nos jours d'imaginer plusieurs chanteurs exécuter une telle musique sans le recours de l'écrit. Il s'avère pourtant que les compositions chantées à la fin du XII^e^ siècle n'ont pas de sources musicales qui leur sont contemporaines. La musicologie a souvent rassemblé sous la seule appellation de "Notre-Dame" une série d'informations dispersées entre les premières mentions en 1198 de l'*organum* chanté et le récit de l' "Anonyme IV" vers 1275. Ce texte est donc un peu inquiétant, étant postérieur de cent ans environ aux événements qui nous intéressent. La grande distance entre la date de l'ouvrage et ce qu'il rapporte doit être attentivement considérée. Récapitulons les faits. Les *organa* ont été chantés au moins en 1198 puis ce répertoire est noté dans le second tiers du XIII^e^ siècle, un peu avant 1240. La notation est ensuite décrite et expliquée à partir de 1250 environ (Jean de Garlande) ; enfin vers 1275, l' "Anonyme IV" regroupe ces différents éléments dans un texte qui attribue à des compositeurs la paternité de plusieurs *organa* et évoque l'existence d'un ou de plusieurs livres. Nous sommes confrontés à une réalité historiographique complexe que le seul vocable de "Notre-Dame" ne peut à lui seul résumer. Il faut évaluer ce qui relève de la réception critique d'oeuvres consignées tardivement et ce qui concerne plus particulièrement la composition des *tripla* et des *quadrupla* chantés à Notre-Dame.

Nous soutiendrons que ces chants ont pu être exécutés de mémoire sans l'aide de la notation. Dans quelles conditions et comment exactement ? Il est délicat là encore, d'afficher des certitudes quant au lieu d'exécution des pièces. Craig Wright soumet l'idée que les *organa*, s'inscrivant tout d'abord au sein de la liturgie parisienne, ont été l'objet d'une large diffusion à travers les cérémonies de la cathédrale durant le XIII^e^ siècle. Ils ont été chantés à de nombreuses occasions durant l'année liturgique de Notre-Dame et lors de nombreuses célébrations religieuses auxquelles la population assistait.

140. A.-M. Busse-Berger, "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony", *Jmus*, 14 (1996), p. 264 et pp. 294-295.

Les compositeurs ont concentré leurs efforts sur les sections de la liturgie auxquelles le peuple de Paris avait le plus souvent et le plus facilement accès afin d'inspirer une certaine dévotion. Le musicologue remarque que la polyphonie ne concerne pas les complies, les laudes ou les petites heures mais les chants responsoriaux de la messe ainsi que le grand répons des vêpres et le *Benedicamus domino* [141]. Olivier Cullin émet une autre opinion et avance l'hypothèse qu'une partie non négligeable des *organa* se situe dans des offices où la participation des laïcs n'est pas sollicitée (les matines). Il note également que si la pratique polyphonique est montrée, "(...) l'extrême difficulté intellectuelle qui préside à sa conception et à sa réalisation paraît davantage souligner le pouvoir et le prestige des clercs exprimant un art sans doute assez hermétique pour des oreilles profanes" [142].

Les prochains chapitres montrerons que certains chantres aguerris dans la pratique du chant organal ont réalisé un véritable "tour de force" lors des grandes fêtes liturgiques de la cathédrale Notre-Dame. Ces compositions furent de grandioses réalisations que seule une élite de clercs virtuoses, rompus à l'exercice de la mémoire et experts dans l'art de manier la langue, pouvaient réussir.

D. Conclusion

L'apparition soudaine de sources musicales puis de traités à partir du second tiers du XIII^{e} siècle et leurs relations avec une pratique musicale donnée amènent plusieurs remarques. Que l'on s'oriente en effet vers une étude strictement théorique ou que l'on choisisse une approche plus strictement paléographique, les données du problème pour nous restent les mêmes : comment la polyphonie à trois et quatre voix fut-elle composée, qu'en est-il de ceux qui l'ont chantée à la fin du XII^{e} siècle selon ce qui est attesté par les témoignages historiques ?

La relation entre les techniques d'élaboration d'un discours musical et ses modes de consignation et de conceptualisation ultérieurs reste à évaluer puisqu'au regard des documents dont nous disposons, il faut admettre que la musique a pu être chantée sans le recours à la notation. Quels furent les procédés de composition utilisés dans les grands *organa* ? Les propos de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV" sur le *color* et les *colores* à propos de ces pièces guideront notre réflexion. Evoquant des techniques d'ornementations mélodiques, leurs remarques nous permettrons de distinguer la notation des présupposés qui lui ont donné lieu.

141. C. Wright, *op. cit*., pp. 238-243 et pp. 258-267

142. O. Cullin, "La musique à Notre-Dame : un manifeste artistique et son paradoxe", *Rencontres médiévales européennes : Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien 1160-1230, Actes du colloque à l'Institut de France le 12 décembre 2003* (M. Lemoine éd.), Turnhout, 2004, p. 100.

Les symboles de la notation et les descriptions théoriques montrent une volonté de refléter, de figurer, toujours plus précisément, la musique. Cette textualisation progressive des sons suscite plusieurs questions. Pourquoi a-t-on exprimé le besoin de mettre par écrit cette musique en longues et en brèves regroupées en ligatures, puis d'expliquer ce fait à l'aide des modes rythmiques : pour chanter, pour se souvenir, pour apprendre ? Les relations entre les mètres et le langage polyphonique parisien sont à considérer avec la plus grande attention car la poésie et la métrique ont indubitablement joué un rôle dans la formation, l'élaboration puis l'explication du style mesuré [143]. Les relations entre la notation avec ses séries récurrentes de neumes et la théorie du langage rythmique parisien ne sont pourtant pas claires. Quelles places ont tenu un modèle poétique et grammatical, un mode de faire et de penser dont on a reconnu les liens avec le développement de la polyphonie et de sa théorie ? Les *artes*, fournissant un modèle grammatical et conceptuel, ont puissamment contribué à la formulation théorique et à l'explication didactique du langage rythmique parisien [144]. Mais le rythme a pu se construire et se développer sans de telles influences, même si la théorie métrique apparaît en même temps que la théorie de la *musica mensurabilis* : le langage modal aurait dès lors une fonction inhérente à la polyphonie elle-même. Dans cette perspective, l'idiome sur lequel il est basé - la répartition ordonnée de longue et de brève - joue alors un rôle véritablement structurel et apparaît comme nécessaire à l'interaction entre les voix. Le rythme modal est lié à l'arrangement de la polyphonie mais il n'est pas le seul phénomène structurant le discours. Les vocalises s'organisent autour d'une ornementation mélodique basée sur la répétition.

De quelle façon la modalité est-elle liée à la pratique de cette musique et quelle fut son utilité ? Les efforts didactiques sans cesse renouvelés de Jean de Garlande et de ses successeurs font désormais apparaître la théorie médiévale comme toute entière tournée vers les progrès techniques de la notation. Les théoriciens se sont beaucoup intéressés au style de déchant *sine littera* et Jean de Garlande comme l' "Anonyme IV" rappelaient la nécessité de ligaturer les notes sans texte [145]. A ces remarques s'ajoutait leur insistance concernant le maintien d'un seul exemple modal durant toute une section : ils ont envisagé et décrit le rythme en termes de ligatures modales inflexibles - notes groupées - plutôt qu'en rythmes flexibles. Pourquoi, alors qu'une

143. Voir M.E. Fassler, "Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises *De rithmis*", *Jmus*, 5 (1987), pp. 164-190.

144. E.H. Roesner, "The Emergence of *Musica Mensurabilis*", *Studies in Medieval Sources and Style : Essays in Honor of Jan LaRue* (E.H. Roesner et E.K. Wolf, éd.), New York 1990, note 7, pp. 44-45.

145. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 44V-B et *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I,48.

notation moins équivoque aurait été concevable, cette insistance de la part des théoriciens ? L'ambiguïté modale n'était pas, semble-t-il, un problème pour les chanteurs, un obstacle pour combiner leurs voix. Les questions se posent ainsi de manière accrue au sujet du rôle de la notation et de son explication à l'aide des règles de la prosodie. Un rythme rigide a pu remplir une fonction mnémonique qu'un rythme plus flexible n'aurait pas pu assumer. Les contraintes qu'impose le mètre, les notions mêmes d'*ordo* et de *divisio* indiquent une préoccupation de la mémoire. Si "(…) l'aspect rythmique de cette musique était […] si important et si central dans la pensée des *organistae* parisiens que les auteurs de l'époque [en aient fait] le moyen essentiel pour distinguer la tradition parisienne du reste de la musique, la baptisant *musica mensurabilis* (…)" [146], comment évaluer cet aspect dans la tradition musicale parisienne ?

Dans les longues vocalises des *tripla* et *quadrupla*, le rythme fut un phénomène structurant au sein même du discours musical car il procure aux différents motifs mélodiques un cadre ordonné sur lequel ils peuvent se greffer. La *figura* veut ainsi représenter le son arrangé dans un mode, elle est son application mesurée dans le temps : quel est ce son et comment est-il agencé ? Le définissant par le terme *color*, Jean de Garlande tourne son regard vers l'organisation mélodique des voix et la répétition de diverses figures.

La notation désire rendre compte d'une coïncidence entre des schémas rythmiques et des *colores* d'ornementation. Les figures dans un mètre : c'est cette rencontre qu'il nous revient d'étudier. Avant des figures notées, il y eut des *colores* entendus et chantés. Ces beaux ornements sont évoqués par Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" en termes de composition à propos du répertoire chanté mentionné par Eudes de Sully à la fin du XII^{e} siècle. Les propos de Jean de Garlande sur l'ornementation des voix supérieures et l'analyse des procédés de répétition qui en découlera montreront comment les chanteurs ont réussi à exprimer ainsi des figures dans le temps. Dans les sources, les motifs mélodiques sont utilisés comme des *colores*, c'est-à-dire comme des figures de répétition proposées par des ouvrages de grammaire et de rhétorique contemporains de la pratique de l'*organum* alors en usage à la cathédrale. Le contenu mélodique de ces compositions fut ensuite noté selon une expression rythmique nouvelle puis expliqué dans les traités par un système qui emprunte à la grammaire son système de longues et de brèves. Lorsqu'ils mentionnent les *colores*, les théoriciens n'expliquent pas à leurs contemporains comment les pièces ont été notées, ils veulent rappeler comment les chantres ont réussi à les composer.

146. RoeS, p. XIII.

Chapitre III
La polyphonie mentionnée en termes de rhétorique

La polyphonie mentionnée en termes de rhétorique

Notre intérêt porte sur les modes d'élaboration des chants responsoriaux solistes à trois et quatre voix. Les propos de Jean de Garlande sur l'ornementation des voix supérieures dans les chapitres XV et XVI de son traité *De mensurabili musica* indiquent quels ont été les procédés utilisés dans les *tripla* et les *quadrupla*. Mentionnant le *color* et les *colores* à propos de ces chants, le théoricien insiste sur les procédés de répétition. Son attention porte, lors de telles évocations, sur l'aspect mélodique des pièces, sur la façon d'orner une vocalise. Les trois exemples qu'il donne (deux monophoniques, un à deux voix) montrent comment la redite de motifs permet d'élaborer une phrase musicale, d'organiser le déroulement des voix supérieures. L'ornementation mélodique fondée sur la répétition conduit le débit chanté *sine littera*. Les remarques de Jean de Garlande concernant les diverses manières d'embellir les voix supérieures ont un caractère technique et les procédés qu'il décrit sont utilisés à des fins précises. L'emploi des *colores* de répétition est nécessaire à la polyphonie à trois et quatre voix et c'est le regard que le *musicus* porte a *posteriori* sur une pratique qui retient notre attention.

Jean de Garlande n'est pas le seul à mentionner les *colores* en étroite relation avec les *tripla* et les *quadrupla* et certaines remarques de l' "Anonyme IV" nous renseignent également sur le *modus operandi* de ces compositions. Dans son ouvrage *De mensuris et discantu*, l'auteur ne donne pas d'exemple mais il évoque ces *colores* en précisant qu'il y en a "en abondance" (*cum habundantia*) dans cinq pièces : les *quadrupla Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* et *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine*, les *tripla Alleluia* V. *Posui adiutorium*, *Alleluia* V. *Nativitas* et *Alleluia* V. *Dies sanctificatus*.

Nos commentaires sur les évocations du *color* et des *colores* dans les ouvrages de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV" souhaitent rappeler la profonde unité des savoirs au Moyen Age et l'importante conscience qu'en avaient les auteurs. Nous désirons également introduire la réflexion que nous mènerons sur le *color* dans la théorie musicale au XIII^{e} siècle, ses implications et ses enjeux, nous incitant alors à proposer l'étude de deux pratiques contemporaines. Les *tripla* et les *quadrupla* se développent en effet au même moment que plusieurs ouvrages poétiques, ceux-ci proposant les procédés techniques d'ornementation que ceux-là utilisent en abondance. Cette lecture établira les préalables nécessaires à notre étude sur les *colores* de rhétorique

aux XII^e^ et XIII^e^ siècles (chapitre suivant) et justifiera l'analyse musicale que nous entreprendrons alors dans les chapitres V-VIII de cet ouvrage.

A. Jean de Garlande

Parmi les ouvrages issus de l'Université de Paris, le traité *De mensurabili musica* de Jean de Garlande est le premier à tenter de formuler de manière claire et d'expliquer de façon systématique la *musica mensurabilis*. L'auteur évoque la polyphonie alors en usage dans le second quart du XIII^e^ siècle et développe des théories originales sur la musique mesurée. Pour la première fois, le paramètre rythmique y occupe une place de première importance. Sa formulation d'une théorie de la polyphonie annonce le développement d'un vaste corpus théorique et l'élaboration progressive du système mensural. Son oeuvre influencera ainsi les traités de Lambertus et de l' "Anonyme IV", le traité anonyme de Saint-Emmeram et dans une moindre mesure l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne.

L'identité de l'auteur du *De mensurabili musica* n'est pas encore établie de manière indiscutable. Le Paris du XIII^e^ siècle connaît en effet deux personnages du nom de Jean de Garlande. Jean de Garlande "le grammairien" et Jean de Garlande "le musicien" sont considérés par certains spécialistes comme une seule et même personne [1]. Erich Reimer en particulier a contesté cette position [2]. D'autres, comme Michel Huglo, pensent que le théoricien de la musique ne fut pas actif avant les années 1270[3]. Gordon Anderson estime pour sa part que ses théories ont été développées durant les années 1250 et qu'elles étaient des perfectionnements apportés à la notation toujours en usage pour la musique polyphonique issue de Notre-Dame de Paris [4]. Jean de Garlande le musicien était-il la même personne que le poète et grammairien né aux alentours de 1195 et mort probablement vers 1272 ? Y avait-il au contraire deux personnes qui se nommaient Jean de Garlande [5] ? Si les connaissances actuelles ne permettent

1. Voir W.G. Waite, "Johannes de Garlandia, Poet and Musician", *Speculum*, 35 (1960), pp. 179-185.
2. Voir son introduction à l'édition du *De mensurabili musica* : ReiM I, 3-17 (4, 13-14 et 16-17). La distinction de E. Reimer est fondée sur les surnoms de *Gallicus* et de *Anglicus* : voir à ce sujet E.H. Sanders, "*Rithmus*", *Essays On Medieval Music : In Honor of David G. Hugues* (G. Boone, éd.), Cambridge, 1995, pp. 415-440 et note 26, p. 423.
3. M. Huglo, "La notation franconienne : antécédents et devenirs", *CCM* , 31/2 (1986), pp. 123-132.
4. G.A. Anderson, "The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts", *MD*, 32 (1978), pp. 45 et ss.
5. Selon C.E. de Coussemaker : CS I, 157-175. Voir R.A. Baltzer qui réfute cette opinion dans "Johannes de Garlandia", *NG / 2* (13), pp. 139-142. Pour un résumé de la question, se reporter à P. Whitcomb, "Teachers, Booksellers and Taxes : Reinvestigating the Life and Activities of Johannes de Garlandia", *PMM*, 8 / 1 (1999), pp. 1-3.

pas encore de répondre définitivement à cette question, il est raisonnable de penser qu'il y avait deux Jean de Garlande.

Etienne Gilson a peint un tableau "romantique" de Jean de Garlande le poète et grammairien. Décrit comme une figure isolée dans la capitale capétienne, considéré comme l'un des derniers représentants d'une tradition contrastant avec les courants nouveaux de pensée qui secouent alors l'Université (notamment l'introduction du "nouvel Aristote"), dernier humaniste et "courageux défenseur des Belles Lettres" selon l'expression d'Etienne Gilson, son ouvrage *Morale Scolarium* déplore la décadence des lettres et de l'*eloquentia*. Tout comme Alcuin quelques cinq cents ans plus tôt, un anglais venait secourir en France la grammaire en perdition …[6]

Des travaux récents nous renseignent sur la vie de Jean de Garlande le grammairien. Né dans le Berkshire vers 1195, il étudia probablement à Oxford vers 1210-1213. Arrivé à Paris vers 1215 pour y poursuivre ses études (au sein de la Faculté des arts ?), il ouvre ensuite une école au clos de Garlande [7]. Lors de la grande grève scolaire de 1229-1231, il part enseigner à la faculté de Toulouse et occupe une des deux chaires de grammaire nouvellement créées [8]. Il retourne ensuite enseigner à Paris vers 1232 où l'on perd sa trace après 1258 [9]. Auteur aux nombreuses facettes et enseignant, Jean de Garlande a écrit en tant que poète (notamment le *Morale scolarium*, 1241) et maître de grammaire. A ce dernier titre, nous lui devons entre autres la *Parisiana poetria* (1225-1230), l'*Ars lectoria ecclesie* (1234) [10], les *Exempla honeste vite* (1257-1258). Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages lexicographiques (ainsi, le *Dictionnarius*, avant 1229) et d'une glose du *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu et du *Graecismus* d'Evrard de Béthune (c. 1234) [11]. Enfin, il a écrit des hymnes et de nombreuses œuvres lui sont attribuées souvent à tort [12]. Quant à Jean de Garlande le musicien, il est d'origine française. Appelé *Gallicus*, il faisait partie de la *Natio gallicorum* à

6. E. Gilson., *La philosophie au Moyen Age*, Paris, rééd. 1986, pp. 408-410.

7. O. Weijers, *Le travail intellectuel à la faculté de Paris : textes et maîtres I (1200-1500)*, Turnhout, 1998, III : G (*Studia Artistarum*, 2), p. 33.

8. A. Grondeux et E. Marguin, "L'œuvre grammaticale de Jean de Garlande (c. 1195-1272 ?), auteur, réviseur et glossateur. Un bilan", *Histoire Epistémologie Langage*, 21 (1999), pp. 154-155. Voir également Y. Dossat, "Les premiers maîtres à l' université de Toulouse : Jean de Garlande, Hélinand", *Cahiers de Fanjeaux*, V (1970), pp. 179-190.

9. A. Grondeux, "Jean de Garlande", *Dictionnaire du Moyen Age* (C. Gauvard, A. de Libera et M. Zink, dir.), Paris, 2002, pp. 746-747.

10. E. Marguin, *L'* "Ars lectoria ecclesie" *de Jean de Garlande. Edition critique, étude et traduction*, Turnhout, 2003 (*Studia Artistarum*, *Supplementa* 2).

11. A. Grondeux, "La révision de *Graecismus* d'Evrard de Béthune par Jean de Garlande", *Revue d'Histoire des Textes*, 29 (1999), pp. 317-325.

12. Œuvres de Jean de Garlande : voir O. Weijers, *op. cit*., pp. 35-39 et A. Grondeux, "Jean de Garlande" ..., p. 747.

la Faculté des arts de Paris et enseigna aussi probablement au clos de Garlande vers 1275 [13].

L'incertitude qui entoure l'histoire de l'enseignement au début du XIII^e^ siècle amène de nombreuses questions sur les structures d'encadrements parisiens avant la fondation des nations d'une part, puis des collèges ensuite. De même, nous ne connaissons pas la formation des maîtres qui enseignaient hors de l'université. Par ailleurs, les cours au clos de Garlande s'adressaient à quel public : des jeunes élèves préparant leur entrée à l'université ou au contraire l'enseignement était-il un complément aux études en arts [14] ? Enfin, le statut universitaire de Jean de Garlande le grammairien nous est inconnu. Il ne précise pas la nature des études qu'il poursuivit à Paris et lors de son retour dans la capitale après l'expérience toulousaine, il ne semble pas qu'il ait eu à exercer des fonctions à la Faculté des arts (des rapports étroits avec les écoles d'Orléans sont par contre tout à fait possibles). Il est probable que, coupé du réseau parisien pendant trois ans, il dut se contenter d'un enseignement para-universitaire, expliquant peut-être alors son animosité envers la Faculté des arts (il en dresse un portrait très dur dans le *Morale scolarium*) [15]. Si le peu d'informations dont on dispose sur les écoles parisiennes du début du XIII^e^ siècle en fait un monde qui reste mal connu, la comparaison entre l'enseignement universitaire et garlandien montre toutefois que l'oeuvre grammaticale de Jean de Garlande ne reflète absolument pas ce qui se faisait à la Faculté des arts de Paris [16]. Son enseignement, tel qu'il est recueilli dans les manuels qu'il a produits, apparaît en marge de l'université de Paris [17]. Le théoricien de la musique serait donc à distinguer du grammairien, ce dernier sortant nettement du cadre de la Faculté des arts. Cependant, il apparaît qu'il faudra continuer les recherches car "la stricte partition, art de lire d'un côté, genres musicaux de l'autre, ainsi que les emprunts raisonnés au champ lexical de la théorie musicale (…) dans l'*Ars lectoria*, mais aussi, et à plus forte raison, dans la *Parisiana poetria*, amènera peut-être, au reste, à reprendre en considération l'hypothèse soutenue par William G. Waite d'une identité entre Jean de Garlande musicien et notre poète grammairien" [18].

13. O. Weijers, *op. cit*., p. 77.

14. A. Grondeux et E. Marguin, "L'œuvre grammaticale de Jean de Garlande (ca. 1195-1272 ?), auteur, réviseur et glossateur. Un bilan" ..., p. 155.

15. *Ibid*., p. 156.

16. *Ibid.*, p. 135.

17. *Ibid*., p. 155.

18. E. Marguin-Hamon, "Champ théorique et pratique de la prosodie au Moyen Age classique : l'*Art de Lire* de Jean de Garlande, de nouveaux modèles prosodiques au service de la lecture du vers métrique", *Voces*, 12-13 (2001-2002), p. 112. L'auteur précise ainsi qu'une nouvelle étude terminologique comparée et systématique entre les théories rythmiques du grammairien et le *De mensurabili musica* permettrait peut-être de mettre en évidence de nouveaux points communs entre les deux doctrines.

Nous devons à Jean de Garlande le théoricien de la musique deux traités : *De plana musica* et *De mensurabili musica*. Premier théoricien majeur à s'être intéressé à la polyphonie parisienne, son traité sur la musique mesurée montre un homme fervent commentateur et admirateur de l'*organum*. Ses travaux sont ceux d'un maître des arts libéraux qui ne se préoccupe pas de *musica theorica* mais de *musica practica* [19]. Nuançons cette affirmation :

> "Dans son introduction à la musique, Jean de Garlande insiste en disant que faire de la musique, c'est d'abord la penser à partir de ses fondements métaphysiques : *Introductio est aliquorum compendiosa traditio quae ad totius artis intelligentiam est necessaria*" [20].

Jean de Garlande appartient au type du *musicus* accompli selon Boèce mais nous assistons cependant à la promotion de l'œuvre musicale en sa spécificité concrète. Pour le théoricien, la musique perceptible par l'oreille humaine est concernée par les sons eux-mêmes [21]. Il ne s'agit plus seulement de noter des correspondances métaphysiques ou d'opérer un vague transfert de concepts et de termes. Réduisant l'écart entre concept et réalité pratique, Jean de Garlande est le successeur de Jean d'Afflighem qui renonçait "(...) à formuler des normes théoriques pour privilégier un appareil descriptif plus naturel, plus proche de la pratique et instaurer, au bout du compte, une syntaxe de la polyphonie relevant de catégories grammaticales" [22]. Olivier Cullin précise encore :

> "Le *musicus* (…) porte sur cette pratique un regard nouveau. Il la juge sur le plan esthétique et c'est ce jugement qui la valorise et la légitime au bout du compte"[23].

Jean de Garlande, qui traite des trois espèces (*species*) de la *musica mensurabilis* (*discantus*, *copula* et *organum*) dans les trois derniers chapitres du *De mensurabili musica*, s'occupe principalement du déchant [24]. Les mentions concernant la *copula* sont peu nombreuses et l'*organum* à trois voix (*cum alio*) est évoqué une seule fois pour le distinguer de l'*organum per se*

19. W.G. Waite, *op. cit.*, p. 180.
20. R. Dragonetti, *La Musique et les Lettres*, Paris, 1986, p. 53.
21. W.G. Waite, *op. cit*., p. 188.
22. O. Cullin, "La polyphonie au XII^{e} siècle : entre théorie et pratique", *Rmus*, 81/1 (1995), p. 34. Sur cette notion de "catégories" et de leur émergence dans la théorie musicale, voir plus précisément F. Reckow, "Aspekte der Ausbildung einer lateinischen musikalischen Fachsprache im Mittelalter ", *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society*, Copenhague, 1972, pp. 612-617.
23. O. Cullin, *op. cit.*, p. 36.
24. Voir à ce sujet E.H. Roesner, "The Emergence of *Musica Mensurabilis*" …, p. 42. Les exemples de Jean de Garlande sont à deux voix et ses combinaisons contrapuntiques ne se retrouvent pas dans les sources musicales et semblent avoir été composées "pour l'occasion".

à deux voix [25]. Il n'y a pas d'allusion concernant l'*organum* dans la révision du traité attribuée par Jérôme de Moravie à Jean de Garlande [26]. Par contre, dans la version "de Paris" du *De mensurabili musica* (BNF, lat. 16663), les *tripla* et les *quadrupla* sont mentionnés aux chapitres XV et XVI et mis en relation avec le *color* et les *colores*, l'ornementation mélodique et le procédé de la répétition (*repetitio*) [27]. Jean de Garlande utilise ces termes à plusieurs reprises dans les passages suivants :

- *De mensurabili musica*, version *V* : Vatican, f. 23v (chap. X) : dans ReiM I,74 (voir CSI, 107).
- *De mensurabili musica*, version *P* : Paris, f. 72ra (chap. XI) : dans ReiM I, 76 (voir CS I, 107) / f. 75va, f. 75vb, f. 76rb et f. 76va (chap. XV-XVI) : dans ReiM I, 95-97 (voir CS I, 115-117).

A ces passages que nous citerons dans l'édition de Erich Reimer succèdent les traductions d'Albert Seay [28]. Pour les chapitres XV et XVI, nous suggérons également les nôtres. Nous mesurerons alors la nécessité de situer dans leur contexte les remarques de l'auteur. A qui s'adressait-il ? Quelle relation établir entre le locuteur et le(s) récepteur(s) ? Quelles significations accorder à des termes utilisés dans un traité de 1250 mais qui sont associés à des compositions chantées à la fin du XII^{e} siècle ? Nous devrons chercher dans d'autres domaines, aller puiser dans d'autres disciplines - celles du *trivium* - des renseignements qui puissent guider notre étude.

Auparavant, lisons le texte de Jean de Garlande. Les termes *color* et *colores* sont utilisés par le théoricien dans les chapitres XV et XVI du manuscrit de Paris [29]. Ils sont aussi mentionnés dans les chapitres X et XI mais au sujet des règles de consonances et de dissonances.

25. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : voir les chapitres XII (ReiM I, 88P), XV (ReiM I, 24P) et XVI (ReiM I, 17P). L'*organum cum alio* est mentionné au chapitre XIII, 8 (ReiM I, 89) : "*Organum autem* [*cum alio*] *dicitur, quidquid profertur per* [*aliquam*] *rectam mensuram, ut dictum est superius*".

26. Révision nommée *De mensurabili positio* par E. Reimer pour faire la distinction avec la version originale du *De mensurabili musica.*

27. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 94-97. Le manuscrit de Paris (*P*) inclus dans le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie (Pn lat. 16663) présente des variantes par rapport aux manuscrits du Vatican et de Bruges, en particulier pour les chapitres XIII-XV : voir ReiM I, 18-29.

28. A. Seay (trad.), *Johannes de Garlandia. Concerning Measured Music : De mensurabili musica*, Colorado Springs, 1978 (Abréviation : SeA).

29. Pour une appréciation du terme *color* (n.m. -*es*) dans la théorie musicale du Moyen Age, voir le *Lexicon musicum latinum medii aevi : Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts* (M. Bernhard, éd.), fasc.5, Münich, 2001, col. 550-559 (Abréviation : LMLMA). LMLMA, col. 553 : "(musikalische) Verzierung, Ausschmückung - (musical) ornementation, elaboration [syn.: *pulchritudo*, *ornatura*] - durch Verwendung von Dissonanzen - through the use of dissonances". LMLMA, col. 555 : "(musikalische) Schönheit - ? (musical) beauty". Voir F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie : Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der* "Musica Sonora" *um 1300*, Stuttgart, 2000, pp. 181-184.

- *V*, chap. X-22, dans ReiM I, 74 :

> "*Et sciendum, quod numquam ponitur discordantia ante imperfectam concordantiam, nisi sit causa coloris sive pulchritudinis musicae*".

Traduction, SeA 19 :

> "And it must be noted that a discord is never placed before an imperfect concord except for the sake of *color* or beauty of music".

La remarque suivante concerne également les règles de concordances.
- *P*, chap. XI-14, dans ReiM I, 76 :

> "*Sed duo puncti sumentur hic pro uno, et aliquando unus eorum ponitur in concordantia propter colorem musicae, sit primus, sit secundus*" [30].

Traduction, SeA 20-21 :

> "But two shorter notes can be taken here for one [of longeur value] and either of them can be made discordant for the sake of musical *color*, whether it is the first or second".

C'est dans les chapitres XV et XVI du traité de Paris que Jean de Garlande évoque le *color* au sujet des *tripla* et des *quadrupla*. Il propose différents procédés de répétition (*colores*) et indique trois règles d'ornementation pour le traitement mélodique des voix supérieures. Les chants sont associés au procédé technique de la répétition et aux notions d'embellissement, de beauté et de plaisir. Dans l'introduction du chapitre XV, le théoricien annonce les sujets qu'il va aborder : les notes altérées (c'est-à-dire erronées), l'ornementation, l'emplacement des brèves, etc … [31].

Voici ce que Jean de Garlande écrit à propos de l'ornementation (*eorundem colore*).
- *P* , f. 75va, chap. XV-10, dans ReiM I, 95 :

> "*Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam*" [32].

30. Voir les commentaires de E. Reimer : ReiM I, 76, note 14 (*V* : *concordantiam* / *P* : *discordantia pro concordantia*) et J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., p. 111.

31. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 94P : "*Multa in praedictis dimisimus, quae partim continentur in triplicibus nunc praepositis et partim in quadruplicibus postpositis. Primum est de errore* [des notes altérées], *secundum de eorundem colore* [de l'ornementation], *tertium est de positione brevium in propriis locis* [du bon emplacement des brèves] (...)".

32. Se reporter au chapitre suivant concernant la remarque de l' "Anonyme IV", *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow, RecK I, 46 : "(…) *cum habundantia colorum armonicae artis*". Voir également F. Hentschel, *op. cit*., pp. 184-187.

Traduction, SeA 53 :

> "*Color* is the beauty of a sound or that which is heard, through which the sense of hearing is pleased".

Alberto F. Gallo propose :

> "*Color* is the beauty of sound or that which is heard, by means of which the faculty of hearing itself receives pleasure" [33].

Nous suggérons la traduction suivante :

> *Color* est la beauté du son ou phénomène auditif par l'intermédiaire de quoi le sens de l'ouïe prend plaisir.

Beauté et plaisir apparaissent dès la première évocation du *color*. Le théoricien donne alors trois exemples : *sono ordinato*, *florificatio vocis* et *repetitio diversae vocis*.

- *P*, f. 75va, chap. XV-11, dans ReiM I, 95 :

> "*Et fit* [*color*] *multis modis : aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione eiusdem vocis vel diversae*".

Traduction, SeA 53 :

> "And this made in several ways, either by an arrangement of sound [*sono ordinato*] or by the flowering of a sound [*florificatione soni*], or by repetition in the same voice or in different voices".

Nous proposons :

> "Et il [le *color*] se fait de bien des manières, soit au moyen d'un son ordonné [*sono ordinato*], soit par l'ornementation du son [*in florificatio soni*], ou au moyen d'une répétition dans la même voix ou dans une autre".

Jean de Garlande livre alors son premier exemple (*sono ordinato* ou *color in ordinatione*) avec deux possibilités d'ornementation puis un commentaire.

- *P*, f. 75vb, chap. XV-12 et 13, dans ReiM I, 95 :

> "*In sono ordinato fit dupliciter : aut respectu unius secundum proportionem infra diapente, ut hic" :*

Fig. 1 : ***color in ordinatione*** (P, f. 75va, chap. XV-12 : ReiM I, 95)

> "(...) *aut respectu plurium infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam usque ad triplum. Et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus*".

33. A.F. Gallo, *Music of the Middle Ages II*, Cambridge Mass., 1985 (pour la traduction anglaise), p. 9.

Traduction, SeA 53 :

> "(..) or with respect to several [sounds], characteristically within the diapason, as is shown in the example, but through abundance, up to a triple. And this type of arrangement is practiced in three- and four- voice instrumental pieces".

Le *color in ordinatione* est la répétition d'une note initiale dans un motif progressivement étagé sur une quinte ou bien dans une succession de formules parallèles. Les commentaires effectués à ce sujet donnent lieu à plusieurs remarques. Le théoricien précise que l'on trouve ce type d'arrangement mélodique en abondance jusque dans le *triplum* (troisième voix) : nous sommes en droit de penser qu'il y en a donc également dans le *duplum*, c'est-à-dire dans la seconde voix. Il ne mentionne pas expressément des pièces à trois et quatre voix. Cependant la phrase suivante nous éclaire à ce sujet lorsque l'auteur affirme que cette façon d'agencer la ligne du chant se trouve aussi dans les *instrumentis triplicibu*s et les *quadruplicibus*. Jean de Garlande fait référence aux chants à trois et quatre voix où le procédé du *color in ordinatione* y est employé. Par ailleurs, le terme *instrumentis* renvoie à la musique sensible, perceptible par les sens. Dans le monde sonore, *musica instrumentalis* est l'harmonie des sons produit par la nature - la voix humaine - ou par l'art, les instruments de musique. Le théoricien se réfère explicitement à la voix humaine et lorsqu'il mentionnera à nouveau le *color* dans le chapitre suivant, il dira : "*Sed quia vox humana ad talia non ascendit* (...)" [34].

Jean de Garlande propose ensuite un deuxième exemple, la *florificatio vocis*. Le chant est orné d'une autre manière : il s'agit de répéter une ou plusieurs notes dans un mouvement mélodique conjoint.

- *P*, f. 75vb, chap. XV-13 et 14, dans ReiM I, 95 :

> "*In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis coniunctis et non disiunctis, ut hic apparet*" :

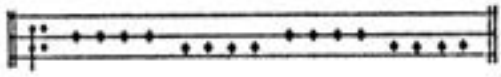

Fig. 2 : ***florificatio vocis*** (P, f. 75vb, chap. XV-13 et 14 : ReiM I, 95)

Traduction, SeA 53-54 :

> "*Color* made by the flowering of a sound is when there is a joining [of sounds] in simple [i.e., monophonic] conductus. And this joining [of sound] is always made with conjunct sounds, and not with disjunct sounds, as is here shown".

34. *De mensurabili musica* édité par E. Reimer : ReiM I, 97P (f. 76va : chap. XVI-12).

Le théoricien précise ensuite les effets produits par la répétition et le *color*.
- *P*, f. 75vb, chap. XV-16 et 17, dans ReiM I, 95 :

> "*Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantinelis vulgaribus*" [35].

Traduction, SeA 54 :

> "Repetition in the same voice is a *color* which makes unknown sound known, through with recognition the sense of hearing is pleased. And [repetition] by this means is used in *rondelli* and vernacular songs".

Nous traduisons comme suit :

> La répétition de la même [note / voix] est le *color* qui fait qu'un passage (ou un son) inconnu devient connu ; grâce à cette reconnaissance, l'audition procure du plaisir. Ce type de répétition se trouve dans les *rondelli* et les chansons en langue vernaculaire.

La troisième règle d'ornementation mélodique pour les voix supérieures indiquée dans le chapitre XV est la *repetitio diversae vocis*. Les *tripla* et *quadrupla* utilisent très fréquemment cette technique d'échange entre les voix.
- *P*, f. 75vb, chap. XV-18, dans ReiM I, 95 :

> "*Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis, ut patet in exemplo subposito*" :

Fig. 3 : ***repetitio diversae vocis*** (*P*, f. 75vb, chap. XV-18 : ReiM I, 95)

Traduction, SeA 54 :

> "Repetition in different voices is the same sound repeated at a different time in the different voices. And [repetition] by this means is found in three- and four-voice compositions, *conductus*, and many others, and [it] is as shown in the example below".

35. LMLMA, col. 554, *color* : "Bezeichnung für eine musikalische Wiederholungsfigur, term that designates the rhetorical device of musical repetition ; unspezifisch-unspecific".

Dans le chapitre suivant (XVI), Jean de Garlande fait encore référence aux *colores* et aux compositions à trois et quatre voix. Il annonce auparavant de quel sujet il va traiter.

- *P*, f. 76ra, chap. XVI-1, 2 et 3, dans ReiM I, 96 :

> "*Sequitur de quadruplicibus* (…) *Et sciendum, quod duplex est via quadrupli: una est secundum viam propriam* [1. première partie], *alia secundum viam communem* [2. seconde partie]".

Dans cette seconde partie, le théoricien remarque (*P*, f. 76rb, chap. XVI-7 : ReiM I, 96) :

> "*Sed quadruplum communiter sumptum, de quo ad praesens intendimus* [Règles pour l'ambitus des voix]".

Les notions de *proprius* et de *communis* en relation avec les compositions à quatre voix restent à éclaircir. *Proprius* semble caractériser ici l'*organum* "défini" (théorique) tandis que *communiter* évoquerait plutôt l'o*rganum* "communément pratiqué". C'est au sujet de ce dernier qu'il mentionne trois règles pour la conduite des voix de manière à ce qu'elles soient concordantes lorsque l'une descend et l'autre monte. La troisième règle concerne les *colores*.

- *P*, f. 76va, chap. XVI-16, dans ReiM I, 97 :

> "*Tertia regula est : pone colores loco sonorum proportionatorum ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus, et si fuerit notus, erit placens*".

Traduction, SeA 57 :

> "This third rule is : put colors in a place of unknown, proportioned sounds ; the more colors [are used], the more a sound is made known, and if [the sound] becomes [better] known, it will be [more] pleasing".

Commentaire, SeA 57 :

> "The next sentence is too confused grammatically and too corrupt logically to attempt a translation".

Voici notre traduction :

> Faites des *colores* plutôt que des sons inconnus et plus il y aura de *colores*, plus le son sera connu, et s'il est connu, il plaira.

Le fait de connaître, de reconnaître un son passe par l'utilisation du *color* et de la *repetitio*, ceux-ci procurant du plaisir. Cette dernière notion revient à plusieurs reprises chez Jean de Garlande et il note la relation étroite entre la *festivitas* de l'élocution et l'ornementation par les *colores* dont l'enjouement, la verve ou encore l'agrément provoquent le plaisir auditif.

Guido d'Arezzo déjà évoquait cette notion de délectation dans le chapitre XVII du *Micrologus*:

> "(…) *sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris*" [36].

Chez Jean de Garlande, la source du plaisir de l'audition est intimement liée à la répétition mélodique et au résultat même de celle-ci. Objet de consommation affective, la répétition est là pour les effets qu'on lui attribue. Plus la mélodie sera répétée, plus elle sera perçue comme un matériau connu et c'est cela qui assurera le succès de la composition. Susciter l'émotion et frapper l'imagination, c'est rendre l'objet désirable en le rendant élégant : l'ornementation par la répétition y pourvoit et rend la parole désirable, il y a une *venustas* du langage [37]. Ces associations indiquent un échange émotionnel entre celui qui chante la polyphonie et celui qui écoute. Plaisir et beauté sont en relation étroite avec les phénomènes de la reconnaissance et de la répétition : il y a une prise en compte de l'auditeur, de son adhésion affective, émotionnelle au propos. Ce qui est familier, connu - reconnu - est plaisant [38]. Ne peut-on alors voir dans les remarques de Jean de Garlande une référence implicite à l'*ignotus cantus* de Guido ? Dans ce cas, le remplacement de *cantus* par *sonus* chez Garlande serait plus significatif encore : ce serait bien des sons isolés, des passages précis qu'il s'agirait de comprendre ? Guido d'Arezzo affine les propos mentionnés précédemment dans ce même chapitre XVII :

> "*Illud praetera scire te volo quod in morem puri argenti cunctus cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur*" [39].

36. *Micrologus* (chapitre XVII, 10-11) édité par J. Smits Van Waesberghe, *Guidonis Aretini Micrologus*, Rome, 1955, p. 188. Traduction de M.-N. Colette et J.-C. Jolivet, *Micrologus*, Paris, 1993, pp. 78-79 : "(…) ainsi, en métrique, nous voyons fort souvent des vers si consonants et qui se répondent mutuellement à tel point que l'on y admire une sorte de mélodie du langage. Si l'on y ajoute la musique qui y répond de même, tu seras doublement charmé par cette double mélodie".

37. Par le charme, l'agrément, la beauté : voir R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, Paris, 1994, pp. 325 et ss.

38. Voir à ce sujet les remarques de E.H. Roesner dans "Who *Made* the *Magnus Liber* ?", *EMH*, 20 (2001), note 51, p. 263.

39. *Micrologus* (chapitre XVII, 36-37) édité par J. Smits Van Waesberghe, p. 194. Traduction de M.-N. Colette et J.-C. Jolivet, *op. cit*., p. 84 : "Je souhaite en outre que tu saches ceci : comme l'argent pur, plus on en fait usage, plus tout chant se colore et parfois ce qui déplaît au début devient, une fois poli par l'usage comme par une lime, objet de louange". Sur le terme *collorare*, voir LMLMA, col. 558 : "(musikalisch) verzieren, ausschmücken, verschönen - to embellish (musically), to decorate".

Présente chez les deux théoriciens, l'association reconnaissance-répétition-beauté donne de la joie lors de l'écoute. Beauté et répétition sont encore évoquées dans le *Micrologus* au chapitre XV :

> "*Item ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum perpulchrae fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas*" [40].

La qualité du discours doit être passée au jugement de l'oreille, de l'esprit et de l'usage (*usus*) : l'invention se nourrit du recours à des recettes éprouvées. Il faudra s'entendre sur ce que le fait d'utiliser des *colores* pour mieux reconnaître et apprécier une mélodie signifie chez Jean de Garlande lorsqu'il les associe aux compositions à trois et quatre voix. Invention mais aussi usage, adapter de manière nouvelle quelque chose de connu ; c'est bien dans ce sens que le théoricien utilise les termes *color*, *colores* et *repetitio* et c'est dans cette perspective que nous étudierons l'*organum* chanté à la fin du XII^{e} siècle.

Vers 1275, l' "Anonyme IV" renouvelle la même association que Jean de Garlande. Il mentionne les *colores* au sujet des *tripla* et des *quadrupla* mais contrairement à son prédécesseur, il ne donne pas d'exemples et ne fournit aucune précision sur ces ornements. Dans les propos qui suivent à présent, nous devrons nous contenter de la seule mention d'un terme qui n'appartient pas à la terminologie musicale et chercher ce que son utilisation implique.

B. L' "Anonyme IV"

L'auteur du *De mensuris et discantu* cite à deux reprises plusieurs compositions à trois et quatre voix et précise qu'elles contiennent des *colores* en abondance. A d'autres endroits, il évoque également les *colores* mais il ne les associe pas aux *tripla* et aux *quadrupla*. Ce sont ces passages que nous livrons dans un premier temps. A la suite du texte latin viennent les diverses traductions que nous avons utilisées pour comprendre les dires de l'auteur. Nous ferons alors un bilan de ses propos et de ceux de Jean de Garlande ainsi que des traductions dont ils ont fait l'objet. Celles-ci nous ont-elles permis de comprendre ce que les auteurs exprimaient ? Les traductions rendent difficilement compte d'un terme de grammaire et de rhétorique utilisé dans la théorie musicale à partir de 1250 et appliqué à des compositions datant de la fin du XII^{e} siècle. Cette similitude de vocabulaire et les évocations du *color* dans les ouvrages du XIII^{e} siècle ne sont pas anodines. Elles imposent de

40. *Micrologus* (chapitre XV, 22-24) édité par J. Smits Van Waesberghe, p. 168. Traduction de M.-N. Colette et J.-C. Jolivet, *op. cit*., p. 67 : "Comme c'est la règle dans les vers, toutes les phrases doivent être égales et plusieurs fois reprises, telles que ou bien modifiées par telle variation de peu d'ampleur et lorsqu'elles sont particulièrement belles, elles doivent être redoublées en conservant des parties point trop dissemblables".

considérer un domaine qui n'est pas du ressort exclusif de la musicologie, d'être attentif à l'utilisation originale par Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" de termes qui dans d'autres disciplines traduisent des procédés depuis longtemps éprouvés.

La première remarque au sujet des *colores* dans le *De mensuris et discantu* ne concerne pas les *tripla* et les *quadrupla*.

- Chapitre I, dans RecK I, 22 (CS I, 327) :

> "*Cognita modulatione melorum secundum viam octo troporum et secundum usum et consuetudinem fidei catholicae nunc habendum est de mensuris eorundem secundum longitudinem et brevitatem, prout antiqui tractaverunt, ut magister Leo et alii plurimi plenius iuxta ordines et colores eorundem ordinaverunt sic procedendo : modus vel maneries vel temporis consideratio est cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique*" [41].

Cette phrase est liée à l'évocation d'un magister Leo et à la disposition de phrases mélodiques [42]. Jeremy Yudkin en propose une traduction puis livre un commentaire. Traduction :

> "Having understood the formation of melodies according to the system of eight modes [*tropoi*] and according to the use and custom of the Catholic faith, we must now consider the measuring of them according to length and shortness, as the *antiqui* dealt with them, and as Master Leo and very many others arranged them more fully according to their *ordines* and *colores*. They proceed thus : the mode [*modus*] or *maneries*, or consideration of time, is the understanding of the length and shortness of melody and sound" [43].

Voici le commentaire, YudK 13 :

> "This word is used in the treatise as a descriptive term of approval, and five times out of seven in conjunction with, or as an alternative for, the word *pulchritudines*. There is no parallel passage in which *colores* are mentioned as a factor in organization. The term is a rhetorical one".

Les remarques suivantes ne sont pas directement liées aux compositions à trois et quatre voix, mais la notion de *color* est cependant abordée avec celle de beauté (*pulchritudo*), rejoignant alors les propos de Jean de Garlande.

41. Sur le terme *color*, voir le chapitre précédent. Consulter également F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* ..., pp. 181-184 et R.R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge Mass., 1954, pp. 211-213.

42. E.H. Sanders, "*Color*", *NG / 1* (4), p. 584 : "Anonymous IV used *color* mostly with reference to Perotin's *organa*, replete with artful musical embellishments, though he also credited earlier composers, including Leonin, with the orderly disposal of properly colourful phrases (*ordines*)".

43. *De mensuris et discantu* traduit par J. Yudkin, *The Music Treatrise of* "Anonymous IV". *A New Translation*, Rome, 1985, p. 13 (Abréviation : YudK).

- Chapitre VI, dans RecK I, 84 (CS I, 361) :

> "*Sed nota, quod puncta talia supradicta secundum bonos organistas debent repperiri in aliqua species delectationis et coloris sive pulchritudinis istius artis, et sic colligimus diversos modos melodizandi in hac parte*".

Traduction, YudK 75 :

> "But note that according to good composers of *organum*, such sections [*puncta*] mentioned above must be found in some *species* of delectation and *color* or beauty of this art, and thus we bring together different methods of making melodies in this part".

Dans le chapitre VII consacré aux modes irréguliers, c'est une mélodie belle ou "colorée" qui est évoquée. L' "Anonyme IV" indique différentes manières d'orner une ligne vocale : *longa florata*, *currens*, *duplex longa florata* ou encore la *plica* sont de petits embellissements. Ces traits ornementaux sont mentionnés à propos du rythme de l'*organum purum* et des règles de concordances que l'on doit observer lorsque l'on trouve de tels ornements [44].

- Chapitre VII, dans RecK I, 88 (CSI, 363) :

> "*Item sunt quandoque longae plurimae ratione coloris vel pulchritudinis melodiae, sive fuerint concordantes, sive non, quod quidem per se patet in operando (...) Et hoc unum est, si fuerit modulatio meli ratione alicuius pulchritudinis vel convenientis coloris etc* …".

Traduction, YudK 79 :

> "Also there are sometimes several longs by reason of the *color* or beauty of the melody, whether they are concordant or not, and this is clear by itself in the performance (...) And there is this one point, which is that if there is a formation of the melody because of a certain beauty or appropriate *color* etc ...".

Dans les phrases suivantes, les *colores* sont maintenant étroitement associés aux chants à trois et quatre voix. L' "Anonyme IV" cite en effet les deux *quadrupla Viderunt omnes* et *Sederunt principes* ainsi que les *tripla Alleluia* V. *Posui adiutorium* et *Alleluia* V. *Nativitas*.

- Chapitre II, dans RecK I, 46 (CS I, 341-342) :

> "*Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut* Viderunt*,* Sederunt *cum habundantia colorum armonicae artis ; similiter et tripla plurima nobilissima sicut* Alleluia Posui adiutorium*,* Nativitas *etc* …".

De nombreuses traductions de ce passage ont été effectuées. Celle de Jeremy Yudkin suit le texte "mot à mot" mais elle ne nous donne pas d'explications pratiques sur ces *colores* mentionnés au sujet de compositions exécutées au choeur de Notre-Dame en 1198 et 1199.

44. Se reporter à l'étude de E.H. Roesner, "The Performance of Parisian *Organum*", *EM*, 7 (1979), pp. 174-189.

Traduction, YudK 39 :

> "But Master Perotin himself made excellent *quadrupla*, like *Viderunt* and *Sederunt*, with an abundance of colors of the harmonic art ; and also several very noble *tripla* like *Alleluia Posui adiutorium*, *Nativitas*, etc" ....

Les traductions de David F. Wilson et de Friedrich Ludwig ne donnent pas non plus de précisions ou de commentaires techniques qui s'avéreraient pourtant utiles afin de comprendre la relation établie par l' "Anonyme IV". L'introduction de la notion de beauté est cependant intéressante car elle fait écho aux remarques de Jean de Garlande qui l'associait au *color* et à la *repetitio*.

Traduction, David F. Wilson :

> "This same Master Perotin wrote the best quadrupla (four-voice *organa)*, such as *Viderunt* and *Sederunt*, with an abundance of the beauty of harmonic music. Likewise, many outstanding tripla (three-voice *organa*) such as the *Alleluia : Posui adiutorium*, *Nativitas*, etc ..." [45].

Traduction, Friedrich Ludwig :

> "Dieser Magister Perotinus schuf beste *Quadrupla* wie *Viderunt*, *Sederunt* mit einer Fülle von *Colores* der harmonischer Kunst ; gleicher Weise auch viele vornehmste *Tripla* wie *Alleluia Posui adiutorium*, *Nativitas* etc ..." [46].

La seconde traduction de Friedrich Ludwig est plus significative encore car le musicologue introduit une notion qui permet d'affiner la compréhension des mots "*cum habundantia colorum armonicae artis*" :

> "*cum habundantia colorum armonicae artis* (...), *colores et pulchritudines cum habundantia* (...) mit einer Fülle von Herrlichkeiten des mehrstimmigen Satzes (...)" [47].

Le traducteur allemand interprète le terme *colores* en utilisant le mot "Herrlichkeit" qui signifie glorieux, superbe, magnifique et ce mot associé aux grands *organa* renvoie à l'*ornatus* [48]. Le rapprochement que l' "Anonyme IV" effectue entre ces compositions, l'*ornatus* et certains de ses procédés, n'est pas seulement d'ordre terminologique. Comme Jean de Garlande avant lui, ce passage du *De mensuris et discantu* met en relation deux choses pratiques : un répertoire chanté et des techniques d'ornementation poétiques utilisées afin d'orner et d'embellir le discours. Les *colores* sont particulièrement rattachés au domaine de la rhétorique et la traduction d'Edward H. Roesner mentionne ce fait.

45. D.F. Wilson, *Music of the Middle Age. Style and Structure*, New York, 1990, p. 191.
46. F. Ludwig, "Die Quellentexte zu *Perotinus Magnus*", *Musik-Konzepte : Perotinus Magnus*, 107 (janvier 2000), p. 5.
47. F. Ludwig, "*Perotinus Magnus*", *Musik-Konzepte : Perotinus Magnus*, 107 (janvier 2000), p. 13.
48. *Ornatus* : gloire, splendeur de Dieu (voir le *Thesaurus linguae latinae*, III, col. 1713-1722).

Traduction, RoeS p. XIV :

> "Ce maître Pérotin a fait les meilleurs *quadrupla*, comme *Viderunt* et *Sederunt*, avec une abondance de *colores* de nature musicale (c'est-à-dire des traits ornementaux à la manière des *colores rhetorici*) ; de même, de nombreux forts nobles *tripla*, tels *Alleluia* V. *Posui adiutorium*, V. *Nativitas*, etc ...".

C'est cette traduction qui nous semble la plus révélatrice car elle invite à réfléchir sur le parallèle énoncé par l' "Anonyme IV". Les *colores* sont liés aux disciplines du *trivium* et l'utilisation d'un tel terme n'est pas neutre. La précision que donne Edward Roesner reflète ce que nous montrerons dans les sources : un discours musical composé "à la manière" des couleurs de rhétorique. Etudiant cette manière, nous montrerons cependant que les *colores* ne sont pas seulement des "trait ornementaux" - de petits embellissements - dans l'*organum* à trois et quatre voix mais qu'il s'agit de figures musicales, de motifs mélodiques utilisés comme les *colores* rhétoriques d'ornementation.

Dans le chapitre VI, la remarque suivante établit la même relation que précédemment. Nommant à nouveau les *quadrupla Viderunt* et *Sederunt*, l'auteur parle d'une autre pièce : l'*Alleluia* V. *Dies sanctificatus* à trois voix. - Chapitre VI, dans RecK I, 82 (CS I, 360) :

> "*Est quoddam volumen continens quadrupla ut* Viderunt *et* Sederunt*, quae composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines. Pro maiori parte totius artis huius habeatis ipsa in usu cum quibusdam similibus etc ... Est et aliud volumen de triplicibus maioribus magnis ut* Alleluia Dies sanctificatus *etc ..., in quo continentur colores et pulchritudines cum habundantia. Et si quis haberet servitium divinum, sub tali forma haberet optimum volumen istius artis, de quo volumine tractabimus in postpositis in capitulo isto*".

Traduction, YudK 73 :

> "There is a certain volume containing *quadrupla* such as *Viderunt* and *Sederunt*, which Perotin the Great composed, and in which are contained colors and beautiful things. For the greater part of the whole of this art you may make use of those together with certain similar ones, etc ... And there is another volume of fine great *tripla* such as *Alleluia Dies sanctificatus* etc ..., in which are contained colors and beautiful things in abundance. And if anyone held a divine service, in this way he would have the best volume of this art, and we shall deal with this volume below in this chapter".

Traduction, Friedrich Ludwig :

> "Es gibt einen gewissen Band der *Quadrupla* enthält wie *Viderunt* und *Sederunt*, welche Perotinus der Grosse komponierte, in welchen *colores* und Schönheiten enthalten sind ... Und es gibt einen anderen Band mit grösseren *Tripla* wie *Alleluia Dies sanctificatus* etc ..., in welchen sich *colores* und Schönheiten im Überfluss finden" [49].

49. F. Ludwig, "Die Quellentexte zu *Perotinus Magnus*" ..., p. 6.

Nous retrouvons l'association *colores-pulchritudines* et la traduction allemande renforce son impact en lui donnant une dimension esthétique que nous avions déjà observée dans les propos de Jean de Garlande. Le terme "Schönheiten" veut dire beauté et nous pensons à la Sulamite dans le chant de David : le parfum et les onguents dont elle se pare, les ornements dont elle use à bon droit ne sont pas utilisés seulement pour séduire mais simplement pour être belle. Son charme vaut par lui-même, hors de toute autre fin. Ainsi en va-t-il de tout ce qui, de par sa structure propre et par l'association entre *pulchra* et *forma*, produit une authentique délectation, un réel plaisir.

Les termes *color* et *colores* apparaissent dans la théorie musicale sous la plume de Jean de Garlande dans les années 1240-1250 puis de l' "Anonyme IV" vers 1275 et ils sont utilisés à propos d'un répertoire précis, celui des *tripla* et des *quadrupla*. Associé à ces chants, le *color* est employé par Jean de Garlande pour désigner de façon générale un embellissement mélodique, en particulier par le moyen de la répétition. Cette *repetitio* est le procédé technique caractérisant la notion de *color* et au XIII^{e} siècle, il fournit le sens principal du terme. L'emploi des *colores* de répétition permet de rendre un passage musical (*sonus*) plus attrayant, plus réussi, en le rendant plus beau. La mention de *sonus* retient ici notre attention : pour Jean de Garlande, la figure est la représentation d'un son arrangé dans un mode. Les théoriciens ont tourné leurs préoccupations vers ce mode, son arrangement, sa représentation et sa signification. Dans les chapitres concernant les *tripla* et les *quadrupla*, cela n'est pas le cas et Jean de Garlande évoque une belle mélodie colorée et répétée. Cherchons ce que ces évocations signifient à propos des chants polyphoniques parisiens.

C. *Color*, *colores* et *repetitio*

L'utilisation des termes *color* et *colores* par Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" nous permet d'appréhender les modes d'élaboration d'un répertoire dont les sources, pour les plus anciennes, lui sont postérieures de près de cinquante ans.

Les deux ouvrages sont complémentaires dans leurs remarques et les mentions des *colores* dans le *De mensuris et discantu* complètent celles de Jean de Garlande qui donne des exemples mais ne cite pas de pièces précises. L' "Anonyme IV" lui, mentionne un auteur - Pérotin - et des compositions chantées à la cathédrale Notre-Dame de Paris à la fin du XII^{e} siècle et dit qu'elles contiennent des *colores* ou *pulchritudines*. Sa première remarque concernant les *colores* dans les *tripla* et les *quadrupla* est au coeur du panorama qu'il dresse de "l'Ecole Notre-Dame" et elle est accolée en particulier et immédiatement au nom de Pérotin. La seconde remarque fait encore le lien entre les *colores*, Pérotin, les *quadrupla Viderunt omnes* et

Sederunt principes ainsi que le triple *Alleluia* V. *Dies sanctificatus*. Enfin, certains passages n'associent pas directement le *color* et les *colores* à des pièces précises mais plus généralement à l'*organum purum* (*De mensuris et discantu*, chapitre VII). Les termes sont cependant encore évoqués avec la mélodie - son organisation ou son exécution - et la notion de beauté (*De mensuris et discantu*, chapitres VI et VII). Aux dires de l' "Anonyme IV", les *colores* sont présents dans l'*organum purum* ou *per se* et dans les *tripla* et *quadrupla* : les deux choses sont pourtant distinctes si l'on en croit les classifications théoriques. L'*organum purum* est une pièce en *modus non rectus* généralement assimilée aux *dupla*. Les *tripla* et les *quadrupla* se rattachent eux à l'*organum cum alio*, se rapportant alors soit à la *copula* soit au déchant.

Si les classifications théoriques se fondent essentiellement sur la nature rythmique des trois "espèces" que sont l'*organum*, la *copula* et le déchant, Jean de Garlande fait allusion au caractère mélodique des compositions lorsqu'il évoque les *colores*. Il ne parle ni de la notation, ni du rythme, mais s'intéresse au traitement ornemental des voix. Dans le *De mensuris et discantu*, l'aspect rythmique n'est pas non plus discuté lorsque les *tripla* et les *quadrupla* sont associés aux *colores*. Les mentions du *color* et de la *repetitio* nous permettent de dépasser les classifications de la théorie et nous renseignent sur les procédés progressifs de composition des pièces.

Les auteurs donnent pourtant peu de précisions. Seul Jean de Garlande, lorsqu'il évoque les *colores* comme des ornements mélodiques beaux et plaisants, offre des exemples. Dans les chapitres II et VI du *De mensuris et discantu*, nous ne trouvons aucune explication. L' "Anonyme IV" se contente du terme *colores* lorsqu'il parle des compositions à trois et quatre voix. Par contre, il s'étend plus longuement sur les *colores* dans l'*organum purum*, ce que Jean de Garlande n'avait pas fait. Au-delà d'une complémentarité entre deux textes, les mentions du *color* reflètent aussi la distinction que les auteurs font concernant la manière d'orner les vocalises dans des chants à deux, trois ou quatre voix. Leurs remarques indiquent une évolution dans la composition du répertoire.

Désireux d'expliquer un cheminement musical à leurs contemporains, Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" mentionnent les *colores* au sujet de pièces dont l'exécution est déjà bien antérieure à leurs ouvrages. Quel est ce cheminement ? Que signifie réellement la remarque de Jean de Garlande qu'une répétition de notes ou de passages rende ceux-ci mieux connus, procure un son plaisant ? Que connaît-on, que reconnaît-on vraiment au XIII^{e} siècle ? Les théoriciens soumettent le fait musical à leur appréciation *a posteriori* et Jean de Garlande développe une théorie de la répétition capable d'expliquer comment un répertoire fut composé. Les auteurs utilisent à des

fins didactiques un vocabulaire dont les bases étymologiques sont suffisamment fortes et anciennes pour être réinvesties. La signification de ces termes est à rechercher dans les disciplines auxquelles ils sont empruntés.

Il existe un problème de terminologie en ce qui concerne les figures de rhétorique durant la période médiévale et elles ont reçu de multiples appellations : schème, trope, *color* [50]. Le terme *color* lui-même possède de nombreuses significations et désigne de manière générale un embellissement: rehausser sa tenue vestimentaire, décorer une page, colorer un vitrail, orner, fleurir un texte, le *color* concerne l'éclat des choses comme celui des mots [51]. Il concoure à la beauté d'un discours et contribue à son efficacité. Mais le *color* peut également être du domaine du superflu, de l'inutile en empêchant de dire les choses simplement [52] ou encore témoigner d'un mauvais goût, d'un style lourd ou d'un genre ampoulé [53]. De même, il est utile pour travestir la réalité, masquer la vérité [54].

Dans le domaine de l'action oratoire, le *color* indique la tentative de l'orateur de créer un certain ton, de donner une certaine "couleur de style" à son argumentation. C'est le sens que lui donne déjà Sénèque lorsqu'il écrit les dix livres de son *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones et colores*, ouvrage connu au Moyen Age sous le nom de *Declamationes* [55] et c'est encore dans ce sens qu'il sera utilisé dans la seconde moitié du XII^{e} siècle par Serlon de Wilton (+1181) [56]. Dans le sens de "figure", le *color* devient commun au tournant du XII^{e} et du XIII^{e} siècle et dès lors, il est de coutume de se référer aux figures par le terme *colores* [57]. Durant cette période, en particulier dans les ouvrages d'art poétique utilisés dans les écoles, les termes *color* et *colores* sont spécifiquement rattachés au champ de la grammaire et de la rhétorique et renvoient plus précisément à la théorie de l'*ornatus* [58].

50. J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974, p. 20. Sur les diverses appellations des figures, voir p. 182.

51. *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, II, p. 384. Voir aussi *Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi*, II, col. 566-567.

52. *Richer : Histoire de France I-II* édité par R. Latouche, Paris, 1930-1937, II, p. 46.

53. Guibert de Nogent (1053-1124) : *PL* 156, col. 821, *Gesta Dei per Francos* (VIII. 9).

54. Guillaume de Tyr (1174). Voir *Guillaume de Tyr : Chronique* édité par R.B.C. Huygens, Turnhout, 1986 (*Corpus christianorum, Continuatio medievalis*, 63 A), p. 917 : "(…) s*ed ut factum tam notabile aliquam haberet excusationem hic color videtur quaesitus* (…)". Il s'agit d'une fausse excuse dont on colore une action inavouable.

55. M. Armissen-Marchetti, *Sapientiae facies. Etudes sur les images de Sénèque*, Paris, 1989, pp. 332-335.

56. Serlon de Wilton : *Poèmes latins* édité par J. Öberg, Stockholm, 1965, p. 124.

57. J.J. Murphy, *op. cit.*, p. 20 et p. 39.

58. *Mittellateinisches Wörterbuch*, II, col. 887-889 (col. 888 : *ornatus*, *exornatio* - rhet. : *verba… rhetoricis coloribus colorata* ; *explicare colores verborum … et colores sententiarum*).

Enfin, nous verrons que le *color* a rapport au domaine cognitif et participe activement à l'activité de la mémoire. En frappant l'imagination, en séduisant les sens et en leur procurant du plaisir, il facilite le rappel des souvenirs, il est déclencheur de mémoire [59].

Voyons maintenant si la répétition est une figure (*color*) de rhétorique. Le traité *Graecismus* d'Evrard de Béthune (1212) nous aide à définir la répétition. Elle fait partie, avec entre autres la *gradatio* et la *conversio* des vingt trois *colores* de rhétorique [60]. Affinons la définition : la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf permet de classer la *repetitio* dans les ornements de style appartenant aux *colores* de rhétorique en tant que "figure d'ornementation" [61]. Jean de Garlande dans son traité *De arte prosayca, metrica et rithmica* situe la répétition parmi les *colores* concernés par le rythme et la métrique :

> "*Item colores rethorici necessarii sunt in rithmo sicut in metro, et isti precipue : similiter desinens, conpar in numero sillabarum, annominatio et eiusdem species, traductio, exclamatio, repetitio. Ad hoc quod dicitur qualiter notandi sunt septem colores quibus adornatur et ampliatur materia, qui sunt : annominatio, traductio, repetitio, gradatio, interpretatio, diffinitio, sermocinatio*" [62].
> "*Item repetitio est color rethoricus observandus in rithmis ; sed est repetitio mediata et immediata*" [63].

La répétition est un ornement de style (ou figure d'ornementation, domaine de l'*elocutio*) faisant partie des *colores* de rhétorique - parmi lesquelles les figures de mots, au sein de l'*ornatus* facile, occupent une place importante - et participant au domaine de la métrique et du rythme. Le phénomène de la répétition peut lui-même se diviser en différentes figures de style. Le traité *Rhetorica ad Herennium* donne soixante cinq figures de rhétorique dont vingt figures de pensées et quarante cinq figures de style (de diction ou

Concernant l'utilisation et l'importance des ornements dans les *artes poeticae*, voir le chapitre suivant IV. B. Sur le terme *color*, -*oris* (n.m), voir également :
-A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, p.170 (voir aussi : *ornatus*, p. 585).
-E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, rééd. 1956, p. 778.
-C. Du Fresne (Sieur) Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitati*s, IV, p. 416.
-J.B. Hofmann et A. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, II, p. 247.
-*Thesaurus linguae latinae*, III, col. 1713-1722.

59. *Didascalicon*, Hugues de Saint-Victor (première moitié du XII[e] siècle) : voir C.H. Buttimer (éd.), *Didascalicon de studio legendi*, Washington, 1939, p. 113. Cette fonction du *color* est étudiée dans le chapitre VIII.

60. J.J. Murphy, *op. cit*., pp. 151-152. Voir A. Grondeux, *Le* "Graecismus" d*'Evrard de Béthune à travers ses gloses*, Turnhout, 2000 (*Studia Artistarum*, 8).

61. J.J. Murphy, *op. cit*., pp. 170-172. *Poetria nova* édité par E. Faral, *Les arts poétiques* ..., pp. 231-235.

62. *De arte prosayca, metrica et rithmica* édité par G. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Bologne, rééd. 1971, p. 47.

63. *Ibid*., p. 48.

d'*elocutio*) elles-mêmes divisées en dix tropes et trente cinq figures de mots[64]. Parmi ces dernières, plusieurs concernent la répétition : *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *conduplicatio*, *conpar* (*isocolon*), *commutatio* et *gradatio* auxquelles nous pouvons ajouter l'*anadiplosis* et l'*epanodos* [65].

Dans les *organa* à trois et quatre voix, les motifs mélodiques sont répétés sur le modèle de ces figures. Les traités musicaux du XIII^e^ siècle ne donnent pourtant pas de précisions techniques sur l'*ornatus* et ses divers procédés. Cependant, les remarques de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV" nous renseignent et nous les lisons à plusieurs niveaux.

Nous sommes tout d'abord interpellés par le fait que les évocations du *color* et des *colores* en relation avec les compositions sont brèves et elliptiques, elles occupent très peu de place dans les ouvrages. L'évocation est assez rare pour justement y porter une attention accrue. Elle montre une complicité d'érudition entre un auteur et un lecteur qui au XIII^e^ siècle savent ce que sont les *colores* et qui se comprennent sur ce que l'association de ces figures avec un répertoire chanté à la fin du XII^e^ siècle signifie. Les divers types d'arrangement, les redites de notes et de motifs que donne Jean de Garlande se retrouvent dans les grandes vocalises à trois et quatre voix, en particulier la *repetitio diversae vocis* (*commutatio* ou chiasme) qui est une technique très souvent utilisée. D'autres *colores* de répétition sont utilisés dans les développements mélismatiques de l'*organum* mais les procédés ne sont pas décrits. Lorsque l' "Anonyme IV" réitère l'association de Jean de Garlande entre les chants et les *colores*, il ne donne aucune précision. Les auteurs ne sont pas très prolixes : pourquoi expliquer plus longuement ce que sont les *colores* ? Ces ornements rhétoriques sont parfaitement connus, utilisés depuis longtemps et abondamment décrits dans les ouvrages de composition poétique. Jean de Garlande et ses successeurs s'intéressent plus volontiers à ce qui est nouveau, à la dimension rythmique de la notation et aux nouvelles constructions intellectuelles qu'ils vont pouvoir élaborer en accord avec le développement de la scolastique. Les évocations du *color* indiquent une connivence entre des personnes avisées de choses semblables ; elles suggèrent un "non-dit", un art de l'implicite et l'emploi de codes partagés qui sous-entendent une culture commune [66].

64. J.J. Murphy, *op. cit*., pp. 170-172. Au XIV^e^ siècle, le nombre de figures s'élèvera à plus de deux cent dans la majorité des traités de rhétorique (pp. 18-20). Classement et définition des figures : voir l'Appendix, pp. 365-374, établi d'après la *Rhetorica ad Herennium* dans la traduction de H. Caplan (trad.), *Rhetorica ad Herennium Libri IV de ratione dicendi*, Londres, 1954, pp. 275-405.

65. Inventaire des *colores* de répétition : voir l'annexe IV. B.

66. Voir à ce sujet P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin", *Histoire des poétiques* (J. Bessière et al., éd.), Paris, 1997, pp. 44-46.

La polyphonie a pu être élaborée en concordance avec des outils, des techniques qui se trouvaient au même endroit et au même moment. En effet, si les propos de Jean de Garlande dénotent une relation d'érudition entre un auteur et ses lecteurs, nous avons remarqué qu'ils suggéraient également une complicité d'écoute entre le producteur du son et le récepteur. Ce qui est reconnu, donc ce qui est commun, est beau. Cette relation est importante puisque c'est une connivence entre ceux qui chantent qui affleure dans les remarques du théoricien. Quelque chose que l'on reconnaît est quelque chose dont on se souvient, que l'on a gardé en mémoire. La théorie de la répétition définie par Jean de Garlande à l'aide du terme générique de *color* est l'évocation tardive d'un procédé utile au XII^e^ siècle pour composer l'*organum*.

Au regard technique que le théoricien porte sur les compositions se joint un jugement esthétique qui les valorise et les légitime. A l'audition, les *colores* procurent du plaisir car connus, ils rendent la mélodie belle et désirable. Cette relation entre la beauté du chant et la coloration mélodique doit être attentivement considérée. L' "Anonyme IV" associe les termes *colores* et *pulchritudines*, Jean de Garlande parle du *color* comme de la "beauté d'un son". Lorsque ce dernier précise que c'est par l'emploi des *colores* qu'un son est reconnu ou encore quand Guido d'Arezzo mentionnait un chant "coloré" et qu'il associait celui-ci avec l'usage, que devons-nous comprendre ? Guido, évoquant des phrases qui lorsqu'elles sont belles peuvent être redoublées et variées, laisse entendre que le chanteur exerce une certaine *discretio*. Il rappelle qu'il s'agit d'une variation de peu d'ampleur : il faut varier mais non changer, tourner autour de son sujet en le modifiant légèrement [67]. Cette faculté de discernement, de correction nécessite *a fortiori* l'existence de normes d'expression communes sans lesquelles la marge de manoeuvre que s'octroient les chantres n'est pas possible.

La diversité de la tradition musicale parisienne montre cette capacité d'élargissement dont disposaient les exécutants. Dans quel cadre pouvait-elle s'exprimer, sur quels codes reposait-elle ? Au tournant des XII^e^ et XIII^e^ siècles, de quels savoir-faire disposaient les clercs afin d'agencer leur discours, quelles techniques présidèrent au développement de ces vocalises virtuoses ? Nous avons observé que certaines techniques d'ornementation mélodique étaient déjà connues au XII^e^ siècle. L'enjeu n'est cependant pas le même si l'on étudie les *tripla* et *quadrupla* puisque les chantres ont dû organiser harmonieusement trois ou quatre parties sur un ténor non mesuré. Concernant les longs passages mélismatiques, nous devrons chercher quels éléments autorisèrent une telle pratique musicale. Faire entendre un chant de

67. *Micrologus* (chapitres XV, 22-24 et XVII, 36-37) édité par J. Smits van Waesberghe, p. 168 et p. 194. Voir précédemment le chapitre III. A.

belle manière et selon l'usage, c'est le colorer et l'orner ; réussir cela à plus de deux voix, c'est élaborer les vocalises en répétant des motifs mélodiques à la manière des figures de l'élocution.

Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" transfèrent dans le domaine musical un vocabulaire jusque-là réservé au *trivium*. Evoquer de telles correspondances n'est ni nouveau ni original et des recherches ont été menées à ce sujet. Wilibald Gurlitt s'était ainsi interrogé sur les fondements historiques de ces relations terminologiques entre musique et rhétorique [68]. D'autres chercheurs comme Joseph Smits van Waesberghe ont travaillé sur les termes communs à l'*ars musica* et aux traités de grammaire et de rhétorique [69]. Plusieurs travaux comme ceux de Leo Treitler ont ainsi montré le sentiment très profond que l'on avait au Moyen Age de l'unité des savoirs[70]. Cependant, si des rapports existent entre la musique et les disciplines du langage, le lexique particulier des différents *artes* (imprécis ou au contraire très technique) et le cloisonnement moderne des disciplines rendent l'exercice délicat [71].

Les auteurs issus de l'Université ou des écoles de grammaire accordent une attention extrême au langage. Dans les traités de la *musica mensurabilis*, l'utilisation de termes et de méthodes empruntés à la scolastique montre que les auteurs se sont entendus sur un cadre grammatical commun pouvant servir à véhiculer de manière efficace leurs propos au sein du monde scolaire. A des fins didactiques, la théorie musicale s'est emparée de termes issus des disciplines du *trivium*, utilisant progressivement son vocabulaire comme un modèle conceptuel et aboutissant à la fixation de normes. Fritz Reckow avait alors proposé la notion de "Modelldisziplin" afin

68. W. Gurlitt, "Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit", *Helicon*, 5 (1944), rééd. 1966 sous le titre *Musikgeschichte und Gegenwart* I, pp. 62-81.

69. J. Smits van Waesberghe "*Ars rhetorica* applied in a musical treatrise by Adelboldus of Utrecht", *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, 32 (1982), pp. 10-23. Voir également K.W. Niemöller "*Ars musica - ars poetica - musica poetica*", *Bericht über internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg* (W. Gerstenberg, H. Heckmann et H. Husmann, éd.), Kassel, 1957, pp. 170-172 et les travaux d'A.F. Gallo, "*Pronuntiatio* : ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale", *AcM*, 35 (1963), pp. 38-46 et "Philological Works on Musical Treatrises of the Middle Ages : A Bibliographical Report", *AcM*, 44 (1972), pp. 78-101.

70. L. Treitler, *Medieval Music and Langage : A Reconsideration of the Relationships*, New York, 1983.

71. Il est difficile de déterminer s'il s'agit de la rhétorique ou de la grammaire lorsque l'on parle des sciences du langage. Voir R. McKeon, "Rhetoric in the Middle Ages", *Speculum*, 17 (1942), pp. 1-32 et F. Reckow, "*Vitium* oder *color rhetoricus* ? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen *grammatica*, *rhetorica* und *poetica* für das Musikverständnis", *Forum musicologicum* III (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Winterthur, 1982, pp. 309-310. Pour un récapitulatif, se reporter à J.A. Winn, *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations Between Poetry and Music*, New Haven, 1981.

d'illustrer ce transfert terminologique [72]. Dans les propos de Jean de Garlande et de l' "Anonyme IV" au sujet des *tripla* et des *quadrupla*, s'agit-il seulement d'une similitude de vocabulaire et d'un modèle conceptuel et grammatical utilisés à des fins didactiques ?

Des recherches ont voulu mettre en lumière les relations entre les procédés rhétoriques ou grammaticaux et les techniques musicales [73]. Certains musicologues se sont intéressés à ces questions au sujet de la polyphonie parisienne. Rudolph Flotzinger en particulier s'interrogeait sur une tradition rhétorico-musicale dans le répertoire de Notre-Dame et constatait l'utilisation de procédés de répétition comme l'*epizeuxis* ou *geminatio* dans les clausules en style de déchant à deux voix [74]. Ces techniques permettent de structurer le ténor en segments comptables et d'agencer ainsi la ligne modale de façon régulière, permettant d'organiser les voix entre elles. Anna-Maria Busse-Berger a également travaillé sur ces techniques de répétition en relation avec la notation modale, assignant à cette dernière une fonction mnémonique [75]. L'usage de la versification à des fins didactiques et les relations entre la mémoire et les modes rythmiques ont été soulignés par la musicologue au sujet des clausules à deux voix en particulier. Selon son opinion, la notation en longues et en brèves a permis aux chanteurs de mémoriser la musique. La répétition ordonnée par le rythme modal et la division rigide en segments égaux donnent la possibilité de se souvenir et les notions d'*ordo* et de *divisio* étaient au coeur de son raisonnement. La notation modale calquée sur la versification a-t-elle eu une fonction mémorisante en ce qui concerne les longues vocalises des *tripla* et des *quadrupla* ?

Nous démontrerons que sur une récurrence de longues et de brèves donnée, des motifs mélodiques répétés à la manière des *colores rhetoricae* peuvent être mémorisés. Il ne s'agit pas alors de "notation" mais d'un procédé de composition qui se sert de schémas rythmiques répétitifs comme d'un cadre mnémonique sur lequel se greffent des figures d'ornementation. La combinaison ordonnée de *colores* dans un parcours de consonances ne nécessite pas *a priori* d'écrire la polyphonie afin de la chanter car cette élaboration du discours ne s'adresse pas d'abord à l'oeil mais à l'oreille.

72. F. Reckow, *op. cit*., pp. 312-317.

73. R.L. Crocker a ainsi étudié la période isocole et les techniques relatives à la symétrie et au parallélisme des phrases dans "*Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique Theory", *JMTh*, 20 (1958), pp. 12-23.

74. R. Flotzinger, "Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire ?", *De ratione musica : Festschrift E. Schenck zum 5 mai 1972*, Kassel, 1975, pp. 1-9. Pour un panorama des divers travaux, voir B. Wilson, "Rhetoric and Music", *NG / 2* (17), pp. 260-263.

75. A.-M. Busse-Berger, "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony", *Jmus*, 14 (1996), pp. 263-298.

Les chercheurs se sont interrogés sur la modalité et sa fonction, sur la manière dont les voix supérieures ont pu s'agencer entre elles. Certains ont remarqué que les répétitions mélodico-rythmiques et les dispositions régulières que permettait le rythme modal pouvaient servir à une structuration du discours, la division récurrente du ténor déterminant et cadrant la ligne mélodique du duplum [76]. Ces travaux appellent plusieurs remarques.

Tout d'abord, ces recherches de correspondance entre les procédés rhétoriques et la technique musicale ont essentiellement concerné la polyphonie à deux voix. Malgré les liens ténus qui existent entre les *organa* à deux, trois et quatre voix, il n'est pas acquis que les mêmes techniques aient été utilisées pour élaborer ces chants. Nous le constaterons à travers l'étude des figures mélodiques de répétition et leur fonction particulière dans les *tripla* et les *quadrupla*. Ensuite, le postulat est souvent de considérer la notation comme un point de départ, impliquant alors le fait que les chanteurs ont eu besoin de noter pour chanter : cela non plus n'est pas acquis. Au XII[e] siècle, composer, faire ou abréger la musique n'implique pas automatiquement qu'elle ait été d'abord mise par écrit. Olivier Cullin a expliqué qu'il n'y avait pas obligatoirement de liens de nécessité entre l'écriture et la pratique polyphonique [77]. Les manuscrits consignent *a posteriori* une certaine somme d'informations à une date donnée et ce qui est noté n'est pas la "composition" de l'*organum*. C'est la chronologie même de la polyphonie parisienne et les sources et les documents dont nous disposons pour l'étudier qui nous le rappellent. De même, le traité théorique peut lui aussi être considéré comme un point d'arrivée, une Somme faisant le point sur le savoir à un moment précis et pour une communauté particulière. Les traités de la *musica mensurabilis* établissent les connaissances que leurs auteurs avaient de la polyphonie dans la seconde moitié du XIII[e] siècle à l'Université de Paris, ce qui peut être sensiblement différent de ce qui se chantait à la cathédrale Notre-Dame de Paris au XII[e] siècle.

Enfin, la force de l'écrit n'est pas aussi cristallisante que de nos jours. Peut-être lui donne-t-on trop de poids par rapport à ce qu'il décrit ? Certes, l'étude s'appuie nécessairement sur les sources musicales dont nous disposons et dans lesquelles "(…) on recherche l'état fossilisé de processus créatifs comme autant de témoignages historiques d'une pratique musicale donnée" [78]. Le manuscrit conserve une création qui lui est antérieure et celle-ci doit, dans une certaine limite, beaucoup plus à la tradition orale

76. R. Flotzinger, *Der Discantussatz im Magnus Liber* ..., p. 106 et p. 169.
77. O. Cullin, *Laborintus*, Paris, 2004, p. 78.
78. O. Cullin, "La polyphonie au XII[e] siècle : entre théorie et pratique" …, p. 27.

qu'à l'écrit [79]. Les traités évoquent les œuvres en termes de réception et non en termes de composition, sauf à notre sens lorsque les *tripla* et les *quadrupla* sont mentionnés avec des techniques qui leur sont contemporaines. Nous remarquerons dans l'analyse un parallèle entre les procédés utilisés dans la musique et ceux proposés par les *artes poeticae* : la chronologie autorise un tel constat. Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" réemploient les termes d'une poésie didactique contemporaine des pratiques polyphoniques de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Au moment même où s'épanouissent les chants à trois et quatre voix apparaissent en effet divers traités de composition poétique. L'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley (c. 1208-1213), la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf et d'autres encore, contiennent des explications, des commentaires sur les figures de rhétorique répertoriées et classées.

Quelle fut l'influence de ces ouvrages et leur utilisation dans le milieu au sein duquel l'*organum* s'est développé ? Les auteurs de ces *artes poeticae* emplissent leurs compositions littéraires de ces figures d'élocution qui donnent à leurs œuvres le caractère de véritables exercices de virtuosité verbale. Les critères de l'élégance évoluent au cours du XII[e] siècle et désormais "la qualité d'un texte sera proportionnée à la densité des *figurae elocutionis* que l'on y emploiera" [80]. Manuels fonctionnels d'apprentissages techniques [81], les arts poétiques apparaissent à une époque où l'art oratoire se développe et ils prennent une réelle envergure aux XII[e] et XIII[e] siècles. Ils entretiennent des rapports étroits avec l'*ars musica*. La grammaire et la rhétorique médiévales qui incluent les mètres, les rythmes, les modes de signification ou encore les divers moyens rhétoriques, recouvrent un champ beaucoup plus large que ce que les distinctions modernes établissent généralement [82]. L'étude des formes variées par lesquelles les clercs ont perpétué cette *praeceptio* dans l'*organum* fera apprécier les relations entre les données poétiques et la pratique polyphonique.

La théorie de la répétition apparaissant dans les écrits de Jean de Garlande recèle une dimension technique et pratique importante. Ses propos évoquent une étroite relation de procédés et la similitude de vocabulaire entre les traités de rhétorique et ceux de musique n'est pas l'effet du hasard ni du

79. C. Meyer, "Polyphonies médiévales et tradition orale", *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6 (1993), pp. 99-117. Voir L. Treitler, "Reading and Singing. On the Genesis of Occidental Music-writing", *EMH*, 4 (1984), pp. 135-208.

80. J.-Y. Tilliette, "Rhétorique et stylistique", *Dictionnaire du Moyen Age* (C. Gauvard, A.de Libera et M. Zink, dir.), Paris, 2002, pp. 1209-1211.

81. D.F. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, 1991, p.37 et P. Dronke, "Medieval Rhetoric", *Literature and Western Civilization* (D. Daiches et A. Thorlby, éd.), Londres, 1973, vol. II, pp. 317-318.

82. J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* ..., pp. 138-142.

caprice des maîtres. Le théoricien évoque une manière commune de composition qui avait cours dans le milieu clérical à la fin du XII^{e} siècle. Quelle est cette manière et quel en est l'usage ? C'est ce que nous nous proposons d'étudier maintenant.

Chapitre IV
Artes poeticae

Artes poeticae

L'évocation du *color* et des *colores* par Jean de Garlande puis l' "Anonyme IV" au sujet de la polyphonie alors en usage dès la fin du XII^{e} siècle nous incite à étudier la musique chantée dans ses rapports avec des phénomènes contemporains. Il y a certes quelque danger à attirer l'attention sur la cohérence de structures que notre idéalisme sépare encore souvent. Nous relevons simplement que des hommes qui se côtoient, évoluant dans le même milieu, travaillant ensemble, partageant le même quotidien - comme cela était souvent le cas dans ces écoles cathédrales où le *grammaticus* enseignait dans une seule pièce et vivait au milieu de ses étudiants - n'avaient pas à leur disposition des modèles mentaux hétérogènes.

Le rôle de la mémoire et des procédés mnémotechniques, l'apprentissage et le maniement virtuose de la langue sont au cœur du système éducatif. Montrons ce qu'a pu être le parcours intellectuel des érudits dans la seconde moitié du XII^{e} siècle et au début du XIII^{e} siècle, quelles ont été les méthodes d'enseignement utilisées et les textes étudiés, quels outils d'expression étaient à leur disposition.

A. La force d'une tradition orale

Les arts du langage regroupés sous le nom de *trivium* sont à la base de l'enseignement depuis l'Antiquité tardive à côté de ceux du *quadrivium*. Il est cependant délicat d'y appliquer nos modernes distinctions car leurs rapports ont été fluctuants. Pascale Bourgain remarque que "(...) de la façon de les enseigner et de leur place respective dans le cursus scolaire dépend l'approche des auteurs et du public vis-à-vis de l'art littéraire" [1]. La grammaire et la rhétorique recouvrent des concepts et des champs d'application qui ont évolué tout au long d'une *translatio studiorum* de près de mille ans. Ernst Robert Curtius notait que "(…) la rhétorique nous fait pénétrer plus avant que la grammaire dans la culture médiévale", établissant dès lors une séparation qui n'avait pas forcément lieu d'être. Il rappelait cependant que "(…) [la rhétorique] nous est aujourd'hui devenue totalement étrangère" [2]. L'unité des savoirs est profonde et réelle au Moyen Age et si le contenu de chaque

1. P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin" ..., p. 37.
2. E.R. Curtius, *La littérature européenne* …, pp. 121-124.

discipline du *trivium* doit être déterminé et classé, ce sont les relations qu'entretiennent grammaire, rhétorique et dialectique qui fondent la pérennité du système éducatif médiéval.

La grammaire de la seconde moitié du XII^e^ siècle reste fondée essentiellement sur la définition de Quintilien : elle inclut la correction du discours et de l'écrit (*recte loquendi scientia*) et la lecture commentée des poètes (*enarratio poetarum*) [3]. Pour Jean de Salisbury, elle prépare l'esprit à comprendre tout ce qui peut être pensé en mots [4] et tous les auteurs médiévaux s'accordent à lui donner une importance capitale. Alexandre de Villedieu note par exemple :

> "*Grammatica est ostiaria omnium aliarum scientiarum, linguae balbutientis expurgatrix aptissima, logicae ministra, rhetoricae magistra, theologiae interpres, medicinae refrigerium et totius quadrivii laudabile fundamentum*" [5].

Cette grammaire, qui a ses racines dans le système d'enseignement romain, s'accompagne d'exercices par lesquels le *grammaticus* prépare ses élèves à l'étude de la rhétorique. L'apprentissage des arts libéraux, dispensé souvent par un même enseignant, commence en effet par la *grammatica* puis la *rhetorica*. L'Antiquité chrétienne réfléchissait déjà sur les conditions de l'exercice de la rhétorique et dans les *Confessions*, les moyens dont disposaient la rhétorique antique sont mis au service du nouvel univers moral chrétien.

C'est dans le monde latin que l'Occident médiéval trouve ses modèles. La tradition occidentale se détermine relativement à Cicéron (*De inventione* et la *Rhetorica ad Herennium* qui lui était alors attribuée) puis à Quintilien qui récapitule l'ensemble de la doctrine rhétorique antique (*Institutio oratoria*). L'influence des auteurs latins est prégnante mais la rhétorique médiévale des XII^e^ et XIII^e^ siècles marque sa différence. En effet, liée à la grammaire puis à la logique, suivant de près le développement de la scolastique, elle est d'abord un art fonctionnel et pratique, une rhétorique d'apprentissage et d'exercices [6]. Les écoles qui fleurissent à cette époque annexent le domaine littéraire et en particulier celui de la poésie qui devient une "seconde rhétorique". Les arts poétiques médiévaux sont des manuels d'appui à la

3. D.F. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry", *Speculum*, 41 (1966), pp. 270 et ss. Voir aussi J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole. Une lecture de la* "Poetria Nova"*de Geoffrey de Vinsauf*, Genève, 2000, pp. 27 et ss.
4. Voir J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middel Ages* …, p. 137 et consulter D.D. McGarry (trad.), *Metalogicon*, Berkeley-Los Angeles, 1955, p. 60.
5. *Doctrinale* édité par D. Reichling, p. III. Traduction de J.J. Murphy, *op. cit*., pp. 137-138 : "Grammar is the gateway of all others sciences, the most apt purgatrix of stammering speech, the helper of logic, the master of rhetoric, the interpreter of theology, the refreshment of medicine, and the most praiseworthy foundation of all the *quadrivium*".
6. P. Bourgain, *op. cit*., p. 38 et D.F. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, 1991, p. 41.

rhétorique générale. En vertu des changements amorcés dès le début du XII^e^ siècle où l'on constate une tendance marquée au maniérisme stylistique, les choses ont évolué de manière assez nette. La rhétorique générale, c'est-à-dire celle qui n'est pas restreinte à la seule doctrine de l'*elocutio*, opère dans le milieu du XII^e^ siècle un retour important sur la scène culturelle occidentale et au début du XIII^e^ siècle, "(...) toute composition littéraire, en prose comme en vers, est perçue comme soumise à l'empire de la rhétorique" [7]. Tendance à la classification et à la hiérarchisation d'une rhétorique qui se veut, à l'image de la grammaire dominée par la logique, universelle.

La rhétorique médiévale a produit de nombreux traités relatifs aux figures de rhétorique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu ou le *Graecismus* d'Evrard de Béthune, remplaçant les anciens manuels de Donat et de Priscien, classent les figures de rhétorique dans leurs ouvrages didactiques. D'autres ouvrages proposent des explications, des commentaires sur les *colores* de rhétorique qui sont des procédés techniques d'ornement littéraire et plus spécifiquement poétique, comme l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme (c. 1175), la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf (début du XIII^e^ siècle) ou la *Parisiana Poetria* (av. 1250) de Jean de Garlande. Quelles ont été les visées de ces ouvrages et comment ont-ils été utilisés ? Voyons dans quel contexte ils apparaissent et selon quelles modalités ils se développent.

La société traditionnelle du ouï-dire, de l'oral s'habitue lentement à manier l'écrit au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Le "tope-la" rural, la parole donnée : voici ce qui reste encore de nos jours d'une culture profondément ancrée dans le geste et la parole. Une promesse orale, un simple geste ont "force de loi" et l'écrit est de peu d'utilité : "Quand ils existent, les engagements écrits ne sont pas premiers, ils viennent seulement ratifier un geste et une parole vive" [8]. Les pratiques écrites se généralisent peu à peu et grâce au renouveau des villes et des activités commerciales, par l'essor des Etats et de leurs administrations, se constitue à partir du XIII^e^ siècle seulement, une nouvelle culture de l'écrit. S'il prend effectivement de l'importance dans la culture et l'enseignement à cette époque, l'écrit n'a cependant pas remplacé l'oral et opposer les deux aspects reste réducteur.

Une culture de tradition orale accorde toute son importance à la mémoire et celle-ci témoigne de la volonté de transmettre un héritage. "Vous ferez cela en mémoire de moi" : se souvenir, c'est d'abord commémorer un événement

7. Se reporter à J.-Y. Tilliette, *op. cit*., pp. 10-11 et pp. 28-29. Voir également P. Bourgain, "Le tournant littéraire du XII^e^ siècle", *Le XII^e^ siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e^ siècle* (F. Gasparri, éd.), Paris, 1994, pp. 303-323.

8. J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 16.

dont l'expression sans cesse renouvelée échoie au clerc [9]. Le travail de mémoire est inhérent à la pratique liturgique même et il montre très fortement ses liens avec le modèle antique. Les auteurs classiques se sont exprimés sur la mémoire "(...) trésor qui rassemble toutes les idées fournies par l'invention et qui conserve toutes les parties de la rhétorique" [10]. Quintilien dans son ouvrage *Institutio oratoria* rappelle qu'elle fonde toute discipline et il note son caractère primordial et son essence spirituelle. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* traite d'ailleurs de la mémoire en considérant d'emblée que l'importance des techniques et des préceptes en ce domaine est un fait établi et que "(...) si nos occupations nous détournent quelque fois des autres études, aucun motif ne peut nous éloigner de celle-ci" [11]. Chez les hommes de l'Antiquité et du Moyen Age, la *memoria* est respectée et prestigieuse. Son entraînement est la preuve d'un comportement humain supérieur exigé des clercs médiévaux. La maîtrise de l'art oratoire et des techniques mémorielles constituent la finalité de leur apprentissage : le musicien chrétien est un orateur.

L'exégèse chrétienne légitime ainsi une tradition orale classique qui trouve son écho dans l'enseignement médiéval. Il n'y a pas de rupture entre la pédagogie enseignée et fondée sur l'exercice de la mémoire orale - l'enseignement *viva voce* - et la pratique. La tradition orale ne s'estompe donc pas au profit d'une tradition écrite aux cours des XII^{e} et XIII^{e} siècles, elles se perpétuent en interaction l'une avec l'autre. L'écrit est intégré d'abord et essentiellement par le biais de la mémoire ; il ne la remplace pas [12]. Le livre est utile. Sur place, il peut subvenir à une possible défaillance de l'orateur ; emporté, il permet à la mémoire d'être transportable et transmissible. Saint Dominique restreint le rôle du livre à sa fonction auxiliaire et la *Légende dorée* en "témoigne" : "Comme on lui demandait quel était le livre où il avait le plus étudié, il répondit : Le livre de la charité !" [13]. Le caractère profondément oral de la mémoire n"empêche pas celle-ci de faire un emploi important et diversifié des textes et conduit à une interpénétration de la mémoire écrite et orale. Chacun doit savoir mobiliser adroitement sa mémoire

9. Le terme issu du grec *kléros* est employé dans le sens général d'héritage dans le premier Epître de Pierre, avant d'évoluer au cours du III^{e} siècle (*Bible de Jérusalem*, pp. 1755-1759). D'autre part, le terme *clericus* désigne celui qui sait écrire par opposition à *laicus*. Voir l'ouvrage d'Alain Boureau, *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, 1993, p. 10.

10. *Rhetorica ad Herennium* édité et traduit par G. Achard, p. 113. La mémoire est traitée dans le Livre III, 28-40 (pp. 118-126).

11. *Ibid*., p. 126.

12. P. Geary, "Mémoire", *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval* (J. Le Goff et J.C. Schmitt, dir.), Paris, 1999, pp. 684-697. Voir M.J. Carruthers, *Le livre de la mémoire*, Paris, 2002 (pour la traduction française), pp. 19-20.

13. J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval* ..., p. 423.

comme le rappelle l' "Anonyme IV" au chapitre III du *De mensuris et discantu* (à propos de l'emplacement des pauses) : "*Que quidem omnia debet subtilitis subtiliter in memoriam reducere*, *etc* ..." [14]. Il s'agit de "se remettre en tête" quelques difficultés relatives à son sujet. L'orateur doit dominer sa matière en abondance et à cette fin l'apprentissage reste fondé dans une large mesure sur la mémoire et le "par cœur" [15]. L'importance d'apprendre par coeur est soulignée à toutes les époques et Alcuin écrivait déjà :

> "*Legendi sunt auctorum libri eorumque bene dicta memoriae mandanda : quorum sermoni adsueti facti qui erunt, ne cupientes quidem poterunt loqui nisi ornate*" [16].

Savoir beaucoup de textes correctement énoncés avant de s'exprimer soi-même est recommandé et les statuts de 1254 pour le Collège des Bons-Enfants insistent sur ce point. L'évêque de Troyes Jean Léguisé, s'il ne donne guère de précisions sur le contenu de l'enseignement, veille ainsi à rappeler la nécessité d'apprendre par coeur et régulièrement de nombreuses choses. Les élèves doivent retenir les Heures de la Vierge pour les réciter les jours de fêtes et pendant les vacances. Lorsqu'ils avaient suffisamment bien récité leur "Donat" de la veille, bien écouté leur "Donat" du jour, ils se livraient ensuite à un exercice écrit [17]. La fidélité à la mémoire est une constante durant tout le Moyen Age. Frances A. Yates a montré comment l'ancien art de la mémoire était très assidûment pratiqué durant toute la période médiévale [18] et Mary J. Carruthers rappelle l'importance des procédés mnémotechniques décrits dans le *De oratore* de Cicéron, la *Rhetorica ad Herennium* et *Institutio oratoria* de Quintilien [19].

14. *De mensuris et discantu* édité par F. Reckow : RecK I, 6. Traduction de J. Yudkin, *The Music Treatise of* "Anonymous IV" … : "The clever reader ought to commit all these things cleverly to memory, etc …".

15. P. Riché, "Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval", *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale* (B. Roy et P. Zumthor, dir.), Montréal, 1985, p. 147.

16. *De rhetorica* édité par K. Halm, *Rhetores latini minores*, Hildesheim, rééd. 1961, p. 544. Traduction de E. Faral, *Les arts poétiques* ..., p. 99 : "Il faut lire les auteurs et apprendre par cœur ce qu'ils ont fait de bien : quand on se sera plié à leur façon de s'exprimer, on ne pourra faire autrement que de parler avec élégance". Sur l'importance de la mémoire dans les techniques d'enseignement - en particulier l'utilisation des dialogues entre maîtres et élèves tels qu'on les rencontre dans les écoles insulaires - voir le témoignage d'Aelfric Bata dans P. Riché, *op. cit*., p. 139.

17. J. Chauraud, "Quelques aspects de l'enseignement médiéval en Champagne (XIII^{e}-XIV^{e} siécles)", *Actes du 95^{e} Congrès National des Sociétés Savantes : Philologie et Histoire jusqu'à 1610 (Reims, 1970)*, Paris, 1975, pp. 101-106.

18. F.A. Yates, *The Art of Memory*, Londres, rééd. 1966. L'auteur donnait cependant l'impression que tout intérêt savant pour la mémoire artificielle au Moyen age résultait d'une implication dans l'occulte. Mary J. Carruthers a montré au contraire qu'il s'inscrivait dans une tradition courante.

19. M.J. Carruthers, *op. cit*. Se reporter à T.H. Olbricht, "Delivery and Memory", *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 300 B.C.-A.D. 400* (S.E. Porter, éd.), Londres, 1997, pp. 160-167. Voir le chapitre VIII de cet ouvrage.

Nous connaissons hélas peu de choses sur les manières dont étaient conduits les enseignements et comment s'effectuaient les apprentissages au XII[e] siècle et au commencement du XIII[e] siècle. Beaucoup de questions demeurent sur les écoles, sur leur fonctionnement pratique, concret. Elles se sont multipliées au cours du XII[e] siècle et il s'agit d'un type nouveau : les écoles sont désormais installées dans les bourgs, dans la cité. De ces écoles-cathédrales, nous n'avons pas d'archives propres, de statuts, de matricules ou de registres de délibération. Il reste les écrits théoriques des maîtres qui, s'ils peuvent nous éclairer sur la doctrine, ne permettent pas de saisir les méthodes concrètes employées par les professeurs. Cependant, quelques rares textes nous permettent d'entrevoir comment l'enseignement essentiellement oral se déroulait [20]. Jean de Salisbury dans son *Metalogicon* raconte de quelle façon, au sein de l'école-cathédrale de Chartres, Bernard conduisait ses leçons [21] :

> "Dans la lecture, dit-il, que Bernard faisait des auteurs, il indiquait ce qui était simple et conforme à la règle ; il faisait ressortir les figures de grammaire, les couleurs de rhétorique, les finesses de raisonnement (...). Comme le mérite de l'élocution tient soit à la pureté du style (...) soit à l'emploi de l'image (...), il profitait des occasions qui se présentaient pour l'inculquer à ses auditeurs. Et comme l'exercice donne de la force à la mémoire et de la vivacité à l'esprit, il forçait à reproduire ce qu'on avait entendu (...).
> Chacun devait rapporter le lendemain quelque chose de ce qu'il avait entendu la veille (...). A ceux de ses élèves qu'il mettait, comme exercice préliminaire à la composition, à l'imitation d'ouvrage en vers ou en prose, il donnait pour modèle des poètes ou des orateurs et leur prescrivait de suivre leurs traces, après leur avoir montré les constructions de mots et les chutes de phrases élémentaires (...).
> Il invitait l'élève à se perfectionner dans l'art d'exprimer la physionomie des auteurs, et il obtenait qu'imitant les anciens, il devînt lui-même un modèle pour la postérité (...). Il invitait à lire attentivement récits et poèmes ; et de chacun il exigeait régulièrement qu'il se mette quelque chose dans la mémoire en guise de devoir quotidien (...)" [22].

La lecture des auteurs puis leur explication sont à la base de l'enseignement mais le travail d'élaboration qui l'accompagne nous échappe car il s'est effectué au cours de leçons orales. Ainsi, l'*Heptateuchon* de Thierry de

20. J. Verger, *Culture, enseignement et société en Occident aux XII[e] et XIII[e] siècles*, Rennes, 1999, pp. 29-41. Il s'agit du texte d'Abélard : *Historia calamitatum* et du témoignage de Jean de Salisbury : *Metalogicon*. Pour ce dernier, voir aussi *PL* 199, col. 854-855.

21. Sur la pédagogie de Bernard de Chartres, se reporter à D. McGarry, *The Metalogicon of John of Salisbury*, Berkeley-Los Angeles, 1955, pp. 1-72 et à D.F. Kelly, T*he Arts of Poetry and Prose* ..., pp. 50-51 et pp. 124-125. Voir également A. Brunet, G. Paré et P. Tremblay, *La renaissance au XII[e] siècle. Les écoles et les enseignements*, Paris, 1933, pp. 113-115 et P. Dronke, "New Approaches to the School of Chartres", *Anuario de Estudios medievales*, 6 (1969), pp. 117-140.

22. *Metalogicon*, I, 24 : édition et traduction de ce passage dans E. Faral, *op. cit*., pp. 100-101 (d'après *PL* 199, col. 854-855). Voir également la traduction de D. McGarry, *op. cit*., p. 195. Pour le contexte dans lequel fut produit le *Metalogicon*, voir C.C. Webb, *John of Salisbury*, Londres, 1932, pp. 75-101.

Chartres offre un programme complet d'études mais les commentaires auxquels il donnait lieu, c'est-à-dire un élément essentiel, ne nous ont pas été transmis.

Commémoration liturgique mais aussi commémoration laïque, la mémoire participe à tous les domaines de l'activité humaine, elle est de toutes les manifestations. Les données orales et écrites se superposent progressivement et se complètent afin de l'entretenir en la renouvelant et l'adaptant. Car la mémoire est aussi collective et référentielle et elle constitue un facteur puissant de cohérence. Aux actes de lire et de voir s'ajoute celui d'entendre. La lecture est associée à l'écoute plutôt qu'à la vue : le maître lit, l'élève note et écoute [23]. L'oreille est naturellement et constamment associée à la mémoire. Ainsi un élève de Bonaventure devant mettre au propre ses notes, les regroupe en s'aidant de sa mémoire auditive :

> "De nouveau j'ai repris ce que j'avais écrit rapidement et j'ai essayé de le regrouper dans l'ordre, en me servant de ma mémoire comme le recommande le Philosophe dans son traité *De memoria et reminiscenta*" [24].

Les autorités écrites sont à la base de tout le savoir mais l'enseignement repose aussi sur de nombreux exercices oraux. Si le disciple n'arrive plus les mains vides, ne comptant que sur sa mémoire pour tout enregistrer, la pratique mémorisante continue à jouer un rôle primordial jusqu'au XIII^{e} siècle. Voir et entendre pour se souvenir : la mémoire joue un rôle décisif dans la société médiévale et chacun doit se rappeler ce qu'il apprend. De surcroît, la finalité même du livre était comprise autrement qu'aujourd'hui. Le livre est un moyen parmi d'autres de se souvenir d'un "texte", d'approvisionner et de jalonner sa mémoire. Mary J. Carruthers a montré que la culture médiévale était fondamentalement mémorielle "(...) à un degré aussi écrasant que la culture moderne de l'Occident est documentaire" [25]. Avant le XIII^{e} siècle, non seulement la mémoire s'inscrit dans un ensemble de pratiques institutionnalisées mais elle est une des modalités de la culture médiévale, c'est-à-dire conditionnant et rendant possible des comportements particuliers. Beaucoup de choses que nous tenions pour impossibles apparaissent aujourd'hui plausibles :

> "Jusque-là, mes présupposés m'incitaient à croire que de tels exploits [composer de mémoire] s'observaient sans doute dans des sociétés primitives, mais n'avaient rien pour séduire des érudits lettrés, férus de logique" [26].

23. M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record 1066-1300*, Oxford, rééd. 1994, pp. 266-267 et pp. 270-271.
24. Voir P. Riché, *op. cit*., p. 146.
25. M.J. Carruthers, *Le livre de la mémoire* ..., p. 18.
26. *Ibid*., p. 8.

Composer des oeuvres difficiles entièrement de mémoire est un comportement attendu et admiré. A partir de la seconde moitié du XII[e] siècle, les traités d'arts poétiques proposent un large éventail de techniques afin que l'orateur puisse dominer sa matière en abondance. Ces manuels offrent de nombreux procédés d'ornementation dont certains - ceux relatifs au phénomène de la répétition - sont utilisés dans la musique. Contemporains du développement de la polyphonie chantée à la cathédrale Notre-Dame, les ouvrages poétiques présentent les *colores rhetorici* sous forme d'exemples classés, répertoriés et fournissent des "aides-mémoire". Leur étude permet de savoir parler avec élégance, de contrôler parfaitement son expression, c'est-à-dire d'inventer son matériau à l'avance et surtout sur le moment. Orner, embellir est affaire de spécialistes virtuoses versés dans l'art du discours : le clerc, puisant dans sa mémoire, doit réussir une composition magistrale. L'enseignement des arts poétiques vise à une application concrète et directe des choses apprises, désirant donner les moyens d'une pleine maîtrise de la parole.

B. Un enseignement pratique de la composition

Les arts poétiques forment un ensemble de traités qui s'étend environ de la seconde moitié du XII[e] siècle à la seconde moitié du XIII[e] siècle. Textes écrits en latin, en vers ou en prose, la plupart des *artes poeticae* furent produits entre 1170 et 1280 mais les *Colores rhetorici* d'Onulphe de Spire et la *Poetria* de Mathias de Linköping (av. 1350) sont généralement considérés comme faisant partie des arts poétiques [27]. Edmond Faral et Edgar De Bruyne ne séparaient pas les écrits en vers des écrits en prose car si la poésie s'affranchit de l'*ars dictaminis* aux alentours de 1100, de nombreux traités ont été écrits en vers et en prose : "*Item idem eidem de eodem* …" [28]. Des distinctions ont cependant été proposées. Tout d'abord, ces traités ne s'adressent pas au même public. Selon Douglas F. Kelly, les ouvrages écrits en vers comme la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf et le *Laborintus* d'Evrard l'Allemand forment un premier groupe qui s'adresserait plutôt aux maîtres. Les ouvrages en prose seraient plus directement destinés aux jeunes élèves : *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, *Documentum* et *Summa de coloribus rhetoricis* de Geoffrey de Vinsauf, *Ars versificatoria* de Gervais de Melkley, *Parisiana poetria* de Jean de Garlande et *Poetria* de Mathias de Linköping [29]. Ensuite, les arts poétiques ne traitent pas les grandes parties de la rhétorique classique de la même manière et n'envisagent pas la composition de l'oeuvre dans le

27. D.F. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose* ..., p. 12, pp. 110-111, pp. 139 et ss.
28. La remarque est d'Onulphe de Spire : texte édité par W. Wattenbach, "*Colores rhetorici*", Berlin, 1894, p. 380.
29. D.F Kelly, *op. cit*., pp. 42-43.

même but. James J. Murphy circonscrit ainsi son champ d'étude aux seuls *artes poetriae* : *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, *Poetria nova* et *Documentum de modo* de Geoffrey de Vinsauf, *Ars versificatoria* de Gervais de Melkley, *De arte prosayca, metrica et rithmica* de Jean de Garlande et *Laborintus* d'Evrard l'Allemand [30]. Cette distinction, basée sur les travaux de Douglas F. Kelly qui insiste en particulier sur l'importance accordée à l'*inventio* [31], a permis d'affiner l'approche et la compréhension de ces ouvrages didactiques.

Malgré des visées et des conceptions sensiblement différentes, les arts poétiques forment un corpus relativement bien délimité. Leur cohésion est due aux sources dont ils se réclament, à la doctrine et aux préceptes qu'ils prônent, aux méthodes d'enseignement et aux techniques d'apprentissage qu'ils recommandent. Considérons que les arts poétiques sont les traités suivants : *Colores rhetorici* d'Onulphe de Spire (c. 1050), *De ornamentis verborum* de Marbode (c. 1075, avant 1096), *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme (c. 1175), le traité anonyme "de Saint-Omer" (entre 1170 et 1200) [32], les oeuvres de Geoffrey de Vinsauf tels que *Summa de coloribus rhetoricis*, *Tria sunt circa quae ...* [33] et les *Poèmes sur l'interdit de l'Angleterre* (début du XIII^{e} siècle) ainsi que la *Poetria nova* (c. 1208-1213) et le *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (ap. 1213). De même, en ce début du XIII^{e} siècle, sont écrits le *Laborintus* de Evrard l'Allemand (ap. 1213), les ouvrages de Gervais de Melkley (*Pyrame et Thisbé* et *Ars versificatoria*, c. 1215) et de Jean de Garlande : *Epithalamicum beatae Mariae virginis* (c. 1229), *Parisiana Poetria* et *De arte prosayca, metrica et rithmica* (ap. 1229) [34], *Exempla honestae vitae* (c. 1257-1258). Enfin, la *Poetria* de Mathias de Linköping (av. 1350) clôt cette liste. Quelques opuscules viennent s'ajouter à cet ensemble : l'Epître *Ymmoni fratri, post abbati, de lege dictamen ornandi* et le prologue du *Liber benedictionum* écrits vers 1060 par Eckehard IV, *De apto genere dicendi* de Marbode et un court texte anonyme contenu dans un manuscrit de la Bibliothèque de Saint-Omer commençant par les mots *Debemus cunctis proponere* [35].

30. J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Age* ..., pp. 135-193.

31. D.F. Kelly, "The Theory of Composition in Medieval Narrative : Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*", *Mediaeval Studies*, 31 (1969), pp. 117-148 et "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry" ..., pp. 272-273.

32. B. Munk Olsen, "Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^{e} siècle", *Revue d'Histoire des Textes*, 10 (1980), p. 157. Voir également D.F. Kelly, *op. cit*., p. 277.

33. Texte inclus dans la première partie du *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*.

34. G. Mari (éd.), *I trattati medievali di ritmica latina*, Bologne, rééd.1971, pp. 35-80.

35. E. Faral, *Les arts poétiques* …, p. 47.

Ces traités s'intéressent à tous les aspects de l'art littéraire et sont les textes les plus directement utilisables, relayant les commentaires et l'étude des ouvrages antiques jusque-là utilisés. Manuels d'apprentissage, à vocation utilitaire et pédagogique, ils s'adressent pour l'essentiel aux élèves et ils constituent, pris dans leur ensemble, un véritable florilège de procédés ornementaux et de techniques narratives [36]. Les principales sources de leur enseignement sont les deux livres du *De Inventione* de Cicéron, les quatre livres de la *Rhetorica ad Herennium*, l'*Epître aux Pisons* ou *Art poétique* d'Horace et peut-être certains *Rhetores latini minores* [37]. La méthode des arts poétiques repose sur l'analyse des traités et sur l'étude des modèles. Geoffrey de Vinsauf précise :

> "*Rem tria perficiunt : ars, cujus lege legaris ;*
> *Usus, quem serves ; meliores, quos imiteris*" [38].

L'apprentissage se veut concret et les auteurs s'intéressent aux principes de la composition, se spécialisent dans les techniques de l'expression et du style. La doctrine, qui s'appuie essentiellement sur la théorie antique, reprend les traditionnelles phases de la composition classique : invention, disposition, ornementation (incluant l'amplification et l'abréviation, la versification, l'étude de la rime et de la prose) ; enfin, la mémoire et l'action. Ce sont surtout les trois premiers champs d'étude qui sont traités dans les manuels et en particulier l'ornementation [39]. Pour ces trois étapes en effet et surtout pour la dernière, les ouvrages fournissent une méthode d'entraînement, à compléter par la lecture des auteurs à imiter et des exercices scolaires constants. Les arts poétiques accordent une importance particulière à l'ornement du style qui comprend l'apprentissage des trois styles simple, tempéré et sublime dont les

36. J.J. Murphy, *op. cit*., p. 167. L'auteur note que Matthieu de Vendôme semble se préoccuper plus de ses étudiants que des autres professeurs. Voir également W.B. Sedgwick, "The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Speculum*, 3 (1928), p. 352.

37. P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin" …, pp. 35-55 : l'auteur ajoute à cette liste Quintilien et avance pour les auteurs du IV^{e} siècle les noms de Donat, Servius et Diomède. Voir E. Gallo (éd.), *The Poetria nova and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, La Haye-Paris, 1971, pp. 227-231 et J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole* ..., p. 23, p. 25 et p. 28. Dans ce dernier ouvrage, se reporter pp. 42-46 pour l'influence de l'*Art poétique* d'Horace sur les arts poétiques. Voir également K. Friis-Jensen, "The *Ars poetica* in Twelfth-Century France : the Horace of Matthieu of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland ", *Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin*, 60 (1990), pp. 319-388 et E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 vol., Paris, rééd. 1998, I, pp. 223-238.

38. *Poetria nova* édité par Edmond Faral, p. 249. Nous traduisons : "Il y a trois moyens de se former : l'art dont on suit les règles, l'usage auquel on se plie et l'imitation des modèles".

39. Seuls Geoffrey de Vinsauf et Jean de Garlande discutent de la *memoria* et de l'*actio* : voir D.F. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry" ..., note 36, p. 271.

modèles sont respectivement les *Bucoliques*, les *Georgiques* et l'*Enéide* de Virgile, ainsi que les deux formes d'ornements, l'*ornatus* difficile (les tropes) et l'*ornatus* facile. Les *colores* de rhétorique - figures de mots et figures de pensée - et les théories des déterminations font partie de cet *ornatus* facile.

L'apprentissage des couleurs, la manipulation des ornements occupent une place de choix dans la plupart des traités poétiques et l'ornementation accapare l'essentiel de l'attention des auteurs. Ainsi, l'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley est essentiellement un traité de figures de rhétorique et de grammaire. L'étude des tropes et des figures avait déjà fourni matière à de très nombreux textes dont plusieurs sont antérieurs au X^e^ siècle. Pour les médiévaux, les principaux traités sont la *Rhetorica ad Herennium* (Livre IV) et l'*Institutio oratoria* de Quintilien mais de Rutilus Lupus jusqu'à Bède, la question a passionné les auteurs [40]. Les grammairiens ont eux aussi écrit sur le sujet, comme Donat, Priscien et plus tard Alexandre de Villedieu (*Doctrinale*, 1199). Les arts poétiques reprennent la double tradition antique, celle établie depuis Quintilien qui distinguait les figures de grammaire et les couleurs de rhétorique et celle qui, à l'intérieur de l'ornement du style, séparait les tropes des figures de mots et de pensée. Cependant, la façon dont cette double distinction est reprise dans les arts poétiques varie selon la source où ceux-ci ont puisé [41].

La différence entre les figures de grammaire et de rhétorique n'est donc jamais très claire durant les XII^e^ et XIII^e^ siècles et la doctrine semi-indépendante des tropes et des figures (à laquelle on a souvent réduit l'*elocutio*), associant les deux disciplines, a rendu la distinction délicate. Toutefois, s'agissant des exemples pour les couleurs de rhétorique, les arts poétiques empruntent à peu près tout ce qu'ils en disent à la *Rhetorica ad Herennium*. Les compositions relatives à l'ornement du style et plus particulièrement aux figures de l'ornementation [42] sont *Colores rhetorici* d'Onulphe de Spire, *De ornementis verborum* de Marbode, *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, le traité anonyme "de Saint-Omer", *Poetria nova* et *Summa de coloribus rhetoricis* de Geoffrey de Vinsauf, *Laborintus* d'Evrard l'Allemand, *Ars versificatoria* de Gervais de Melkley, *Parisiana poetria*, *Exempla honestae vitae* et *Ephitalamicum beatae Mariae virginis* de Jean de Garlande.

40. Ces textes ont été édités par K. Halm, *Rhetores latini minores* (Hildesheim, rééd. 1961). Pour le contenu détaillé de l'édition, voir D.F. Kelly , *The Arts of Poetry and Prose* ..., p. 14.

41. Voir E. Faral, *op. cit*., p. 48.

42. J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* ..., pp. 135-193 ; voir également E. Faral, *op. cit*., pp. 48-54 et D.F. Kelly, *op. cit*., pp. 139-145.

La lecture des *auctores* et l'étude des modèles comme base de l'enseignement où le maître fait la lecture et fournit les explications utiles sont depuis longtemps à l'honneur, à Orléans ou à Paris [43]. La plupart des auteurs des arts poétiques ont fréquenté ces écoles. Matthieu de Vendôme a étudié et enseigné à Orléans (avec Bernard de Meung) puis à Paris, Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande (qui recueille et systématise l'héritage de Matthieu et Geoffroy) à Paris, Evrard l'Allemand a travaillé à Paris puis à Orléans. Mais les auteurs ne sont pas expliqués uniquement pour l'intérêt qu'en offrait la lecture, ils l'étaient aussi en vue des profits que les imitateurs pouvaient en retirer : l'*utilitas* est un des buts de la tradition pédagogique médiévale [44]. Il faut savoir tirer parti de ces modèles en les adaptant avec élégance. Les arts poétiques ne se contentent donc pas d'étudier les modèles et d'analyser les auteurs : ils accordent une grande importance à la pratique de la composition [45]. Celle-ci passe par des exercices constants, un entraînement soutenu. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* rappelait que l'enseignement théorique est inefficace sans un entraînement très soutenu et que "(...) il nous faut veiller à acquérir avec constance et persévérance les règles de l'art oratoire en les étudiant et en les pratiquant" [46]. Le livre IV se termine ainsi :

> "Si nous suivons ces préceptes, notre invention sera pénétrante et rapide ; notre plan clair et ordonné ; notre action oratoire, digne et agréable ; notre mémoire solide et fidèle ; notre style, orné et séduisant. Il n'y a rien de plus dans l'art rhétorique. Nous parviendrons à acquérir toutes ces qualités si nous maîtrisons grâce à un entraînement soutenu les règles enseignées" [47].

Il s'agit de trouver les idées pour chaque genre de cause, de quelle manière les disposer, comment dire son discours, acquérir la méthode pour avoir de la mémoire ; enfin, savoir de quelle façon obtenir un style parfait. Dans les exercices de composition, les traités des XII^{e} et XIII^{e} siècles enjoignent à leurs lecteurs d'appliquer les techniques qui sont au nombre de trois : l'ornementation qui nécessite l'utilisation des tropes et des figures, la versification et l'entraînement à la prose. Les élèves de Gervais de Melkley ou d'Evrard l'Allemand devaient étudier et imiter, par l'apprentissage et la

43. L. Delisle, "Les écoles d'Orléans aux XII^{e} et XIII^{e} siècles", *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 8 (1869), pp. 139-154. Se reporter à E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France* (t. 5 b : Les écoles de la fin du VIII^{e} siècle à la fin du XII^{e} siècle), Lille, 1940, pp. 635-637. Voir la thèse de C. Vulliez, *Des écoles de l'Orléanais à l'université d'Orléans (X^{e} - début du XIV^{e} s.)*, Thèse soutenue en 1994 à Paris-X (non éditée).

44. Sur la notion d'*utilitas* et la conception qu'en avaient les médiévaux, voir J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole* ..., p. 89.

45. D.F. Kelly, *op. cit*., p. 41.

46. *Rhetorica ad Herennium* édité et traduit par G. Achard, p. 226 (IV, 69) : voir aussi p. 125 (III, 40).

47. *Ibid.*, p. 227 (IV, 69).

pratique, l'art de la poésie et de la prose. Le manuscrit 511 du Hunterian Museum de Glascow donne des instructions et des exemples pour ces exercices auxquels devaient se plier les étudiants, c'est-à-dire s'entraîner à mettre en vers et en prose des textes d'auteurs [48]. Gervais de Melkley dans son *Ars versificatoria* prône ainsi les exercices personnels de composition et émet des réserves quant à la seule étude théorique. Fortifier les leçons en s'exerçant continuellement est indispensable mais déjà, la *Rhetorica ad Herennium* soulignait la valeur de l'exemple concret appliqué à la leçon [49]. Les élèves ne pouvaient pas se satisfaire de lire les Anciens et d'apprendre les principes et les procédés qu'ils décrivaient. Les commentaires des maîtres s'étendent à la technique concrète de l'oeuvre, aux procédés de composition et du style. Pour Gervais, l'art littéraire suppose trois conditions : la théorie ou science des règles qui consistent dans les interdictions, les licences, les préceptes ; la lecture des bons auteurs anciens et modernes ; enfin, la pratique de la composition [50].

Les choses évoluent de manière assez nette au cours du XII^{e} siècle et les arts poétiques affichent de nouvelles tendances. Parmi les préceptes habituels concernant la symétrie et le *color dicendi*, la *festivitas* de l'élocution et les normes de composition, se font jour des préoccupations originales. L'étude constante des modèles (Cicéron, Virgile mais également saint Augustin ou saint Jérôme) n'est plus seulement "imitation" aux XII^{e} et XIII^{e} siècles. Certes, l'*imitatio* a joué un rôle très important et la poésie se devait de mettre en oeuvre ses moyens et ses procédés [51]. De l'époque carolingienne au milieu du XII^{e} siècle environ prévaut cette esthétique de l'*imitatio* et les auteurs qui apprennent le latin calquent leur *dictio* sur celle des modèles. Désormais, s'ils restent fidèles aux contraintes métriques, les auteurs du XII^{e} siècle et du début du XIII^{e} siècle utilisent les nombreuses figures de l'*elocutio*. La valeur d'une œuvre est mesurée à l'aune des figures d'élocution qu'elle contient et à la virtuosité avec laquelle on les emploie. C'est de cette mutation là, rappelle Jean-Yves Tilliette, que prennent acte les arts poétiques [52]. Pourquoi cette (apparente) soumission du poétique au rhétorique demande alors l'auteur ? Celui-ci cite, pour mieux l'atténuer, le propos de François Rigolot [53] :

48. E. Faral, "Le manuscrit 511 du Hunterian Museum de Glascow : notes sur le mouvement poétique et l'histoire des études littéraires en France et en Angleterre entre les années 1150 et 1225", *Studi Medievali*, n.s., 9 (1936), pp. 18-121.
49. Voir G. Achard, *op. cit*., pp. 125-127.
50. E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* ..., I, p. 387.
51. J.-Y. Tilliette, "Classiques (imitation des)", *Dictionnaire du Moyen Age* (C. Gauvard, A. de Libera et M. Zink, dir.), Paris, 2002, pp. 298-300.
52. J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole* ..., pp. 10-11 et pp. 26-27.
53. *Ibid*., pp. 10-11.

> "Le laboratoire des expériences formelles est plus actif aux époques où une crise des valeurs traditionnelles oblige les formulateurs de culture à s'interroger sur leur médium d'expression (...). On tend à privilégier les sympathies formelles aux époques et chez les écrivains qui se sentent prisonnier du magasin officiel de l'imagination (...). Il n'y a plus rien à dire ; alors disons-le en jouant sur les formules, en créant de nouvelles correspondances fortuites entre les signes" [54].

Si la poésie latine du XII[e] siècle finissant et du début du XIII[e] siècle est le lieu d'une profonde crise de valeur, il y a justement tout à dire. Les arts poétiques sont "(...) tiraillés entre le contrôle de la cohérence et de la convenance du contenu à la forme, et la virtuosité dans l'ornementation" [55], mais il n'y a ici ni contradiction, ni soumission. Il y a d'abord une insatisfaction par rapport au legs antique. On l'aborde avec moins de docilité et l'héritage des anciens est vu comme une base mais rarement comme un modèle. Dès Marbode, la création ne peut plus se résumer à la seule imitation et il faut adapter les anciens schémas linguistiques à de nouveaux contenus. Si effectivement l'on reste ici dans une rhétorique restreinte à la seule doctrine de l'*elocutio*, "(…) l'écriture poétique n'est plus envisagée comme une pure et simple technique, mais dans une perspective pédagogique" [56].

L'importance accordée à l'*ornatus* n'est pas une fin en soi : déjà pour Marbode, le but de la poésie est la persuasion et l'ornement, associé au plaisir, est un moyen efficace d'y parvenir. Il doit profiter à la "cause", si l'on se place dans le champ de l'art oratoire et du contexte juridique de la *Rhetorica ad Herennium* ; il doit servir le sujet, se conformer à la "chose", à la "matière" - *materia* ou *res* - si l'on considère l'*utilitas* médiévale [57]. Peu à peu, l'insatisfaction se porte donc naturellement sur la forme car il en va de son entente avec le contenu. Renonçant aux anciennes formules, l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme fut le premier témoin de cette recherche d'une adéquation entre l'idée et la forme. Le lien entre poétique et rhétorique a donc porté à confusion car si le discours poétique "se soumet" progressivement aux règles de la rhétorique, il s'agit maintenant d'une rhétorique générale et non pas réduite à la seule doctrine de l'*elocutio* : "(…) il apparaît désormais que champ de la poétique et champ de la rhétorique se recouvrent l'un l'autre presque exactement. C'est le recours à celle-ci qui définit dès lors le domaine propre à celle-là" [58].

54. F. Rigolot, "Le poétique et l'analogique", *Sémantique de la poésie* (T. Todorov et al., éd.), Paris, 1979, pp. 174-175.
55. P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin" …, p. 52.
56. J.-Y. Tilliette, *op. cit*., p. 33.
57. *Ibid*., p. 89. Voir aussi p. 102 et p. 111.
58. *Ibid*., p. 34. Se reporter également à P. Bourgain, *op. cit*., p. 39.

Il faudrait donc envisager une alliance entre le poétique et le rhétorique même si ce rapport est bien embarrassant : c'est la proposition des arts poétiques [59]. Jean-Yves Tilliette y voit le désir d'illustrer le propos poétique d'Horace à l'aide des catégories rhétoriques de Cicéron et ce télescopage devient possible par un concept esthétique valorisé par la notion d'harmonie [60]. Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, Evrard l'Allemand ou Jean de Garlande cherchent cet équilibre, veulent trouver la juste congruence entre le style et son contenu - *stilus* et *materia* - entre les mots (*verba*) et les choses (*res*). Cette recherche combinée de la mise en forme et du sens nécessite une certaine ordonnance (*ordinatio*). L'adéquation harmonieuse entre le texte et le message passe alors par une conception nouvelle de la composition. Comparant la création poétique au travail de l'architecte qui conçoit au préalable son oeuvre, Geoffrey de Vinsauf explique les trois étapes de la composition : détermination de la portée et du sujet de la *materia*, sa disposition ; enfin, son ornementation. Lorsque le poème est planifié, unifié et arrangé, alors seulement le poète commence à le "mettre en mots" [61]. Les arts poétiques de cette période sont ainsi vigoureusement pédagogiques, ils apprennent à planifier, à établir le "future poem" selon l'expression de Douglas F. Kelly [62]. L'unité du poème est la grande considération et l'embellissement vient après, il s'adapte au plan.

Ce n'est donc pas tant l'abondante utilisation des ornements qu'il est intéressant de souligner - conception purement quantitative - mais la fonction qui leur est attribuée au cours du XII^{e} siècle : "Les figures, loin d'être des fioritures élégantes et superflues, centrent exactement la vérité du discours poétique" [63]. L'indéniable changement stylistique de la fin du XII^{e} siècle témoigne de cet usage plus conscient des procédés rhétoriques. Composer une oeuvre et trouver son exacte expression en vue de l'effet esthétique que l'on désire produire : l'on comprend pourquoi cette vision a dérouté bon nombre d'esprits modernes.

59. La *Rhetorica ad Herennium* évoque cette alliance (IV, 1) : voir l'édition de G. Achard, p. 126.
60. *Congruentia*, *proprietas*, *decorum*, *aptum* : voir J.-Y. Tilliette, *op. cit*., p. 45 (également p. 119 sur la notion d'*ordinatio*).
61. D.F. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry" …, pp. 272-273. Nous utilisons volontairement l'expression "mettre en mots" car nous ne sommes pas convaincus qu'il s'agisse d'une "mise par écrit" dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Voir sur ce point, voir M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record* ..., pp. 266-267 et pp. 270-271.
62. D.F. Kelly, *op. cit*., p. 273. Se reporter à J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* ..., pp. 135-136.
63. J.-Y. Tilliette, *op. cit*., p. 111.

Révéler la matière et la souligner, la "mettre en relief" : nous montrerons que cet ambitieux projet trouve un écho dans les grands *organa* de Notre-Dame. Certaines propositions poétiques et musicales s'accordent *in fine* dans une visée commune à partir de la seconde moitié du XII[e] siècle. La préoccupation constante de l'ornementation et l'abondante utilisation des figures de l'*elocutio*, le souci de la perfection formelle, de la correction et de l'intensité de l'expression (*recte* et *bene loquendi*) ; tous ces aspects seront relevés lors de l'analyse musicale des *tripla* et des *quadrupla* parisiens. Ces chants puisent les éléments techniques de leur développement dans les arts du *trivium* et ils font appel à l'*ornatus*, utilisant en particulier les *colores* relatifs au phénomène de la répétition. La valeur d'une oeuvre ne dépend pas uniquement du nombre de figures employées comme ce chapitre veut le rappeler. Les arts poétiques observent que les exercices de virtuosité auxquels donnent lieu leur utilisation ne visent pas seulement à orner le discours afin de l'allonger mais qu'il s'agit d'adapter sans cesse son propos. Epuiser son sujet en le soulignant par divers vêtements, redire une même chose avec d'autres mots montrent la volonté d'être actuel. Embellissement et adaptation: c'est l'amplification qui retient ici notre attention.

L'amplification, qui n'est pas un concept central de la rhétorique classique, est une préoccupation importante chez les auteurs du XII[e] siècle, en particulier Geoffrey de Vinsauf (*Poetria nova* et *Documentum de modo*), Evrard l'Allemand (*Laborintus*) et Jean de Garlande (*Parisiana poetria*). Ils lui assignent une fonction essentielle. Ainsi, Geoffrey de Vinsauf lui consacre quatre cent soixante dix vers dans sa *Poetria nova* contre quarante sept seulement à l'*abreviatio*. Celle-ci est plutôt associée à la pratique de la comédie tandis que l'amplification est mise au service d'une expression plus sérieuse. Les procédés de l'amplification sont : l'*interpretatio* et l'*expolitio*, la *periphrasis*, la comparaison, l'apostrophe et ses variétés (dont la *conduplicatio* et l'*epizeuxis* ou *geminatio*), la prosopopée, la digression, la description et l'affirmation après une négation [64].

Toutes ces techniques ne seront pas étudiées ici. Nous tournons essentiellement notre regard vers la périphrase (*circumlocutio* ou *circuitio*) puisque c'est avec ce procédé que la polyphonie entretient d'étroites relations. Plusieurs traités d'art poétique évoquent la *circuitio*. Matthieu de Vendôme note ainsi qu'elle donne de l'éclat aux choses, qu'elle en atténue la laideur et il donne quatre exemples d'après l'*Enéide* de Virgile [65]. Voici ce qu'en disent pour leur part l'auteur anonyme du traité "de Saint-Omer", Geoffrey de Vinsauf, Evrard l'Allemand et Jean de Garlande [66].

64. Se reporter à E. Faral, *Les arts poétiques* …, pp. 61-85 et L. Arbusov, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948, pp. 21-29.
65. *Ars versificatoria* (IV, 21) dans l'édition d'E. Faral, p. 185.
66. Références des éditions et abréviations pour les textes qui suivent : voir l'annexe IV. B.

- Anonyme de Saint-Omer (éd. C. Fierville, p. 58 - n°42)
"*Circuitio orationem simplicem assumpta circumscribens elocutione, hoc modo :*
Lucis candorem solaris circulus ornat ;
Nocturnas tenebras speculum lunare serenat.
Rem nudam talis verborum purpura vestit ;
Quamvis res simplex, proprio fit grata decore.
Possent simpliciter lux, sol, nox, luna placere,
Sed plus fulgoris res circumscripta meretur".

- Geoffrey de Vinsauf, *Poetria nova* (éd. E. Faral, p. 204)
"*Est gradus ulterior quando, quia transilit aures*
Dictio, vox curta, fit sermo vicarius eius
In serie vocum longa serieque morosa".

- Geoffrey de Vinsauf, *Documentum de modo* (éd. E. Faral, p. 273) :
"*Circumlocutio similiter auget materiam. Est enim circumlocutio quando sententiam aliquam dicturi eam non directe dicimus, sed quasi in circuitu ambulamus et per quasdam circumstantias sub ampliori serie verborum ipsam insinuamus. Sicut Virgilius ponit circumlocutionem Eneae sic :*
Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinia que venit
Litora".

- Evrard l'Allemand, *Laborintus* (éd. E. Faral, p. 347)
"*Pulchro circuitu rem vilem vito, decoram*
Dedico : periphrasis ista perita petit.
Sic qui mentitur non verum dicere dicis ;
Veracem dictis dicis amare Deum".

- Jean de Garlande, *Parisiana poetria* (éd. T.E. Lawler, p. 76)
"*Item circumlocutio materiam extendit, quod erit necessarium quando laudare vel vituperare intendimus, tangendo virtutes et probitates vel enormitates et vicia in personis ipsis*".

- Jean de Garlande, *Parisiana poetria* (éd. T.E. Lawler, pp. 128-129)
"*Circuitio est quando rem simplicem circumloquimur, ut hic :*
Parisius vivo ; me Parisiana chohercent
Viventem studia ; me mea vita iuvat".

La technique de la variation a été étudiée mais sa finalité n'est pas claire. Pourquoi ne pas dire simplement et correctement les choses (*recte*) mais les dire "bien" (*bene*) ? Si les anciens appliquaient l'atténuation ou la diminution aux idées, faut-il y voir la seule préoccupation de la longueur d'un texte ? Nous ne le pensons pas. Faire deviner l'objet et ses contours en l'éclairant : ce qui peut se dire directement est exprimé avec des détours par amour des mots. L'amplification implique la notion de rehaussement, d'embellissement et elle n'indique pas uniquement le processus d'extension d'un texte comme l'a laissé supposer Edmond Faral [67]. Les techniques du *bene loquendi* ne sont pas seulement utilisées afin d'orner le discours (relevant alors de la seule *elocutio*), elles veulent le "mettre en relief". Jean-Yves Tilliette a montré que sous ce désir d'embellir son sujet, il y avait la volonté de le faire apparaître sous un jour nouveau, inattendu et particulier afin de séduire l'auditeur [68]. Les procédés permettant d'amplifier un discours relèvent donc également du domaine de l'*inventio* et ils donnent à voir l'objet, la matière, de manière neuve et originale. En plus du sens quantitatif (dilatation), le sens qualitatif de l'amplification nous intéresse : celle-ci a partie liée avec la mise à jour du propos. A cette fin, Geoffrey de Vinsauf parle de la matière dure et rétive "que seul un labeur assidu de manipulation peut rendre docile à la forme recherchée" [69] :

> "*Formula materiae quasi quaedam formula cerae.*
> *Primitus est tactus duri ; si sedula cura*
> *Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem*
> *Ingenii sequiturque manum quocumque vocarit*" [70].

Nous avons en mémoire la phrase de Guido d'Arezzo sur la nécessité de colorer son chant, de polir son sujet afin qu'il devienne un objet de louange[71]. La *materia* ainsi travaillée va advenir sur la scène du langage afin d'être présentée "sous le jour le plus propre à parler à l'intelligence et au coeur de l'auditeur" [72]. Dans cette perspective de convenance - d'harmonie - l'artisan se voit contraint d'utiliser son geste technique en l'adaptant, actualiser son

67. E. Faral, *op. cit.*, pp. 62-63.
68. J.-Y. Tilliette, *op. cit*., pp. 44-46 et pp. 87-90.
69. U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, rééd. 1997, pp. 189-190.
70. *Poetria nova* (III, v. 213-216) édité par E. Faral, p. 203. J.-Y. Tilliette (*Des mots à la Parole*..., p. 89) propose la traduction suivante : "Un petit fragment de *materia* est comparable à un petit morceau de cire ; d'abord il est dur au toucher ; mais si le zèle du génie le fait cuire à petit feu, il mollit aussitôt et prend la forme, quelle qu'elle soit, à laquelle le voue la main". Sur cette thématique du potier, voir l'étude de D. Hüe, "Le chant du potier : le clerc et l'artisan", *Le clerc au Moyen Age : Actes du colloque du Centre Universitaire d'Etudes et de Recherche Médiévales d'Aix, mars 1995*, Aix, 1995, pp. 297-314.
71. *Micrologus* (chapitre XV, 22-24) édité par J. Smits Van Waesberghe, p. 167 : voir le chapitre précédent III. A.
72. J.-Y. Tilliette, *op. cit*., pp. 11-12.

propos et trouver la juste expression afin de l'exposer de la façon la plus appropriée qui soit. Tourner autour de l'objet avec d'autres mots mais aussi avec d'autres sons, c'est l'ajuster et l'adapter congrûment ; c'est le mettre "en contexte". Les *colores* que la polyphonie utilise afin de composer son discours sont des procédés d'actualité à la fin du XII^e^ siècle. Amplifier donne à voir de manière nouvelle et originale son sujet ; nous montrerons que la musique donne le sien à entendre de même. Une "mise en forme" appropriée du discours donc, qui s'appuie sur les données techniques de l'*elocutio* et l'analyse que nous mènerons dans les chapitres suivants ne perdra pas de vue ces deux aspects qui se recouvrent l'un l'autre.

Observons donc maintenant les grandes vocalises de l'*organum* organisées à la manière des *colores rhetorici* [73]. Nous remarquerons un discours musical fondé sur la répétition et ses figures. A la lumière de ce constat, l'étude ambitionnera alors de mettre en parallèle les techniques énoncées dans les arts poétiques et réinvesties dans la musique.

73. Synopsis et inventaire des *colores rhetorici* dans les arts poétiques : voir l'annexe IV.

Chapitre V
Une analyse en termes de répétition mélodique

Une analyse en termes de répétition mélodique

C'est en termes de répétition mélodique que nous abordons maintenant l'analyse des *tripla* et des *quadrupla* [1]. Il est remarquable de constater dans les sources musicales que les figures décrites par Jean de Garlande, mais également les autres figures concernant la répétition, sont utilisées dans les grands développements contrapuntiques *sine littera* des *organa*. Observons la présence des techniques de répétition, leur fréquence et la manière dont elles se manifestent. Les procédés d'ornementation mélodique offrent la possibilité d'amplifier, d'étendre un discours musical qui atteint des proportions que l'on ne trouve pas dans le conduit et que l'on ne retrouvera pas dans le motet.

L'analyse montre le phénomène de manière intrinsèque, dans ses différents degrés de complexité et sur de plus ou moins grandes dimensions. Nous découvrirons tout d'abord les procédés de répétition à petite échelle. Au sein d'une seule voix, l'ornementation simple donne la possibilité de développer le débit chanté (*color in ordinatione* et *florificatio vocis*). D'autres *colores* structurent véritablement le déroulement mélodique des vocalises. L'élaboration du discours par la répétition mélodique s'opère également entre les parties supérieures et le chiasme ou les imitations sont très souvent utilisés. Cet agencement en diverses figures de répétition permet de reconnaître les vocalises comme une suite de phrases cohérentes. Cette notion de phrase est importante car elle place le paramètre mélodique au coeur du répertoire polyphonique parisien. Organisé par la répétition et ponctué par les *colores*, le discours combine segments rythmiques et unités mélodiques. L'étude de la phrase permet également d'observer la répétition sur une plus grande échelle. Les duplications parfaites, imparfaites ou différées de plusieurs unités mélodiques organisent le discours en différents "blocs" où se déroulent diverses possibilités de constructions mélodiques.

L'utilisation systématique des procédés de répétition à des fins d'organisation est spécifique aux *tripla* et *quadrupla*. De nombreux exemples du traité du Vatican montrent des formules mélodiques répétées et le procédé de l'*isocolon* est utilisé dans les *dupla* (technique de "l'antécédent-conséquent"). Cependant, le degré de contraintes inhérent à la coordination de

1. Glossaire des termes employés, abréviations et signes utilisés : voir l'annexe V.

deux ou trois voix sur un ténor en valeurs longues impose une élaboration du discours fondée sur la répétition et ses figures. Les techniques ornementales s'affinent et la composition se voit ainsi dotée d'un éventail de *colores* utilisés dans un temps désormais comptable.

A. La répétition à petite échelle

La répétition à petite échelle s'effectue de diverses manières. Elle peut affecter seulement une partie supérieure et ne concerner qu'une ou deux notes. Dans d'autres configurations - une ou plusieurs voix - nous remarquerons l'utilisation très diverse de motifs récurrents qui agencent la polyphonie. Ces nombreux procédés de répétition constatés nous mèneront à étudier des vocalises qui affirment une forte dimension mélodique.

1. L'ornementation simple : *color in ordinatione* et *florificatio vocis*

Les deux premiers exemples de Jean de Garlande concernent la répétition de notes au sein d'une seule voix. Ce procédé ornemental simple est utilisé dans les *tripla* et les *quadrupla* mais il ne s'agit pas du type de répétition le plus fréquent. La répétition de notes comme le *color in ordinatione* ou la *florificatio vocis* se rapproche des techniques d'ornementation et d'embellissement que l'on rencontre dans les *dupla*. La différence est importante cependant puisque dans les compositions à trois et quatre voix, ces traits mélodiques - comme toutes les autres figures que nous montrerons - sont notés dans un rythme plus rigoureux.

La première règle d'ornementation mélodique donnée par Jean de Garlande est le *color in ordinatione*. C'est un motif progressivement étagé sur une quinte et dans une succession de petites formules parallèles. Le théoricien en donne deux exemples dans le chapitre XV-12 du *De mensurabili musica* [2]. L'exemple 1 montre deux types de *color in ordinatione*. La répétition s'effectue au *duplum* et se déroule amplement. Elle fonctionne de deux manières, à la quarte puis à la quinte.

Jean de Garlande donne une seconde indication pour orner les voix supérieures (Chapitre XV-14 et 15, *De mensurabili musica*) [3]. La *florificatio vocis* consiste à répéter une ou plusieurs notes dans un même mouvement mélodique conjoint. Cette figure est fréquente dans les *tripla* et les *quadrupla*. Dans l'exemple 2, l'ornementation concerne une seule voix (*duplum*) et s'effectue sur deux notes puis sur trois notes.

2. Voir le chapitre III. A. 1 : Jean de Garlande.
3. Voir le chapitre III. A. 1 : Jean de Garlande.

Fig. 1 : ***color in ordinatione***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / *Duplum* sur *-om* de *omnes* / * F, f. 2r [4]

Fig. 2 : ***florificatio vocis***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / *Duplum* sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

4. La référence de l'exemple est indiquée directement à la suite du titre de la composition. Le signe * en fin de légende renvoit au manuscrit.

La figure 3 propose une *florificatio vocis* à une seule voix (*triplum*) sur quatre notes :

Fig. 3 : ***florificatio vocis***. *Abiecto* V. *Rigat ora lacrimis* : RoeS 256 / *Triplum* sur -*Ri* de *Rigat* / * Mo, f. 21r

La répétition peut concerner les deux parties supérieures. Elle se déroule sur trois notes mais ne s'étend pas. Dans l'exemple 4, l'ornementation est ici très courte :

Fig. 4 : ***florificatio vocis***. *Ex eius tumba* V. *Catervatim* : RoeS 176 / Deux voix supérieures sur -*li* de *mirabilia* / * F, f. 38r

L'illustration 5 (page suivante) montre un autre type de *florificatio vocis* : l'ornementation concerne les trois voix supérieures et elle s'effectue sur quatre notes.

Color in ordinatione et *florificatio vocis* agissent comme des ornementations mélodiques simples. Ces *colores* dont Jean de Garlande a donné des exemples concernent le plus petit niveau des modalités répétitives. La répétition porte sur un motif mélodique de base et n'altère pas la physionomie générale de la mélodie ; elle est une constituante de la phrase. Toutefois, lorsque ce sont des motifs qui sont répétés et pas seulement des notes, l'ornementation s'accompagne d'une fonction organisatrice et agence la conduite mélodique des voix supérieures.

Fig. 5 : ***florificatio vocis***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : F, f. 4v / Trois voix supérieures sur -*Se* de *Sederunt* / * RoeS 15

2. Une organisation mélodique de la phrase : *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *conduplicatio*, *gradatio*, *epanodos* et *anadiplosis*

La disposition particulière de certains motifs conduit à une véritable organisation mélodique de la phrase. La répétition revêt une fonction de construction lorsque, par la redite d'un motif structurant, les voix supérieures "prennent forme". Plusieurs procédés sont utilisés à cette fin que nous présentons maintenant les uns après les autres : 1. *repetitio*, 2. *conversio*, 3. *complexio*, 4. *conduplicatio*, 5. *gradatio*, 6. *epanodos* et 7. *anadiplosis* [5].

1. *Repetitio* : motif identique repris en début de différentes phrases [6]

Procédé très fréquent, la *repetitio* unit deux propositions mélodiques à l'aide d'une même idée initiale. L'illustration 6 montre la reprise d'un court motif sur une seule voix.

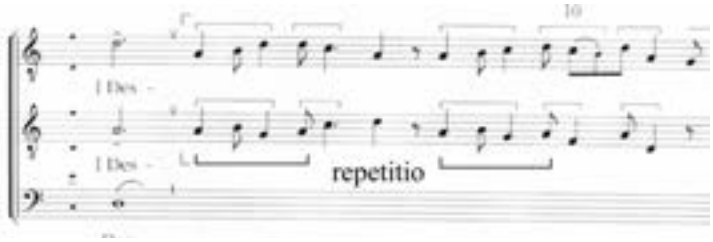

Fig. 6 : ***repetitio***. *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 50 / *Duplum* sur -*Des* de *Descendit* / * F, f. 46v

5. Se reporter à l'inventaire des *colores rhetorici* donné dans l'annexe IV. B.
6. Voir l'annexe V. B. 2, n°1 : *repetitio*.

La reprise d'un même motif en début de phrase peut se constater sur une plus grande dimension. L'illustration 7 donne ainsi une *repetitio* qui intervient trois fois, faisant apparaître une organisation mélodique de trois phrases ("A", "B" et "C").

Fig. 7 : ***repetitio***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 17 / *Quadruplum* sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

La *repetitio* s'effectue aussi aux deux voix supérieures. L'*Alleluia* V. *Dies sanctificatus* (figure 8, page suivante) propose une *repetitio* dans la première proposition donnant ensuite naissance à une seconde phrase plus ample.

Le répons *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* (figure 9, page suivante) offre une technique similaire mais au *duplum* seulement. La reprise du motif sert à développer mélodiquement la proposition.

Fig. 8 : ***repetitio***. *Alleluia* V. *Dies sanctificatus* : RoeS 56 / Deux voix supérieures sur *-Al* de *Alleluia* /* F, f. 16r

Fig. 9 : ***repetitio***. *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 121 / *Duplum* sur *flos* / * F, f. 27v

Le procédé présenté maintenant est identique mais la seconde phrase est beaucoup plus grande :

Fig. 10 : ***repetitio***. *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 118 / Deux voix supérieures sur *-Yes* de *Yesse* / * F, f. 27r

La *repetitio* se manifeste maintenant quatre fois (deux fois au *duplum* et deux fois au *triplum*). Les interventions sont décalées au début, le premier motif au *duplum* arrivant sur le second motif du *triplum*. Les troisième et quatrième figures sont alignées verticalement et les phrases finissent ensemble au changement de syllabe.

Fig. 11 : ***repetitio***. *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* : RoeS 35 / Deux voix supérieures sur *-Iu* de *Iudea* / * F, f. 46v

Voici la *repetitio* utilisée maintenant de façon différente. Dans l'exemple 12 (page suivante), la redite est décalée aux trois voix supérieures selon le principe des imitations, en entrées successives. Un motif différent est utilisé pour chaque partie (motifs "1", "2" et "3"). D'autres techniques sont encore possibles. Dans l'exemple 13 (page suivante), le *quadruplum* et le *triplum* énoncent leur idée ornementale puis procèdent à un échange entre les voix. Le procédé de la *repetitio* se combine ici avec le chiasme.

Fig. 12 : ***repetitio***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 17 / *Duplum* sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

Fig. 13 : ***repetitio***. *Alleluia* V. *Posui adiutorium* : RoeS 191 / Deux voix supérieures sur *-Po* de *Posui* / * F, f. 36v

Dans l'exemple 14, remarquons une redite du motif mélodique qui concerne troix voix sur deux longues phrases ("1" et "2"). Dans la première phrase, la *repetitio* intervient à la manière d'une duplication imparfaite ("1 a" - "1 b") et la redite voit sa terminaison changée. La reprise pour la seconde phrase est quasiment identique avec l'ajout d'une note (signe *) pour le *quadruplum* et le *triplum*. Le *duplum* effectue sa duplication en reprenant deux fois chaque note, construisant alors un *color in ordinatione*. Ces deux propositions courtes suivies d'une plus longue rappellent la technique du développement déjà observée dans les exemples 8, 9 et 10.

Fig. 14 : ***repetitio* (et *color in ordinatione*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Trois voix supérieures sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

La répétition mélodique s'exprime dans de nombreuses configurations. Pour une seule voix ou à toutes les parties supérieures, la *repetitio* concerne de courtes sections ou organise de plus larges passages. Il en est de même pour la technique de la *conversio* que nous présentons à présent.

2. *Conversio* : motif identique repris en fin de différentes phrases [7]

La technique de la *conversio* se rencontre souvent dans l'*organum* et elle revêt plusieurs aspects. Dans l'exemple suivant (illustration 15, page suivante), elle s'applique à une seule voix et sur deux phrases courtes. L'illustration 16 (page suivante) montre une *conversio* qui s'effectue en même temps aux deux voix supérieures. La figure s'effectue sur une grande dimension et de diverses manières. Le *triplum* offre trois types différents de *conversio* ("1", "2" et "3") tandis que le *duplum* reprend la même figure très légèrement modifiée ("a" et "a' "). Remarquons également la figure de la *complexio* au *triplum* que nous montrerons bientôt.

7. Voir l'annexe IV. B. 2, n°2 : *conversio*.

Fig. 15 : ***conversio***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 22 / *Quadruplum* sur *-va* de *Adiuva* / * F, f. 6r

Fig. 16 : ***conversio*** **(et *complexio*)**. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 134 / Deux voix supérieures sur *-Vir* de *Virgo* / * F, f. 29v

Fig. 16suite : ***conversio*** **(et *complexio*)**. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 135 / Deux voix supérieures sur *-Vir* de *Virgo* et sur *-de* de *dei* / * F, ff. 29v-30r

Voici la *conversio* utilisée dans une configuration similaire mais ne concernant qu'un court passage (exemple 17). La figure est employée en même temps aux trois parties supérieures mais chaque voix modifie la redite selon sa propre technique. Le *quadruplum* supprime le mouvement à la tierce inférieure (*fa-ré-mi-do-ré* puis *fa-mi-ré*), le *triplum* ajoute un *ré* dans la descente (*fa-mi-do* puis *fa-mi-ré-do*) ; enfin, le *duplum* utilise deux fois les premières notes de la *conversio* (*si-la* puis *si-si-la-la*). Dans cet exemple, la technique de la *conversio* est combinée à celles de la *repetitio* et de la *florificatio vocis*.

Fig. 17 : ***conversio* (et *repetitio*, *florificatio vocis*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Trois voix supérieures sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

La répétition de motifs organise chaque ligne mélodique et associant plusieurs techniques, elle structure le déroulement des voix supérieures. L'exemple 18 (page suivante) montre ainsi les procédés de la *repetitio* et de la *conversio* sur une grande dimension. La *repetitio* se manifeste aux trois parties supérieures et selon plusieurs modalités. En "a", le *quadruplum* modifie sa redite sur une note (*sol-fa-mi-fa* puis *sol-fa-mi-sol*) alors que les deux autres voix n'effectuent aucun changement. Dans la phrase "c", les trois parties font chacune une *repetitio* identique. Remarquons également la *conversio* dans les sections "c" et "d", parfaite au *duplum* et légèrement modifiée aux deux autres voix. La *conversio* utilisée à la fin de "b" et à la fin de "d" permet quant à elle d'unifier mélodiquement "a-b" et "c-d". La *repetitio* et la *conversio* sont de plus combinées avec des redites imparfaites (procédé de l' "ouvert-clos" : "a.1- a.2" et "b.1- b.2") et des duplications parfaites ("a" = "b" et le *duplum* de "c" = le *duplum* de "d") [8]. La répétition et ses diverses possibilités agencent ici tout le passage en le divisant en quatre sections mélodiques.

8. Voir plus loin dans ce chapitre, partie B. 2 : répétitions parfaites, imparfaites et différées.

Fig. 18 : ***conversio* (et *repetitio*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 12 / Trois voix supérieures sur *-tu* de *salutare* et *-su* de *suum* / * F, f. 3v

3. *Complexio* : répétition de motifs au début et à la fin [9]

La *complexio* que nous présentons maintenant est également une technique de répétition visant à structurer les mélismes de l'*organum*. La technique consiste à répéter un même motif en début et en fin de phrase. Nous l'observerons elle aussi dans plusieurs configurations. Cette figure peut être utilisée afin d'organiser une seule voix et sur une courte phrase comme le montre l'exemple 19 ou bien, toujours dans une seule partie, au sein d'une phrase un peu plus longue (exemples 19 et 20, page suivante).

9. Voir l'annexe IV. B. 2, n°3 : *complexio*.

Fig. 19 : ***complexio***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / *Triplum* sur *-om* de *omnes* / * F, f. 2r

Fig. 20 : ***complexio***. *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 42 / *Duplum* sur *-dit* de *descendit* / * F, f. 14r

L'*Alleluia* V. *Dies sanctificatus* offre maintenant une *complexio* aux deux voix supérieures. Répété de façon identique au *triplum* et légèrement modifié au *duplum*, le motif s'exprime sur une petite section dans l'illustration 21 :

Fig. 21 : *complexio*. *Alleluia* V. *Dies sanctificatus* : RoeS 67 / Deux voix supérieures sur *-cen* de *descendit* / * F, f. 18r

Dans l'exemple 22, la *complexio* s'effectue aux voix supérieures sur un mélisme plus long et le motif répété est d'abord utilisé selon le procédé de la *repetitio*.

Fig. 22 : ***complexio* (et *repetitio*)**. *Alleluia* V. *Dies sanctificatus* : RoeS 56 / Deux voix supérieures sur *-Al* de *Alleluia* / * F, f. 16r

Le motif mélodique répété peut être identifié par plusieurs appellations : le cas est très fréquent. Ainsi, dans l'exemple 23, la *complexio* se confond avec l'*epanodos*, la même figure mélodique étant donnée au début puis à la fin mais de manière inversée. La répétition s'effectue aux trois voix supérieures et la *complexio* se combine en outre avec une *gradatio* [10].

Fig. 23 : ***complexio-epanodos* (et *gradatio*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Trois voix supérieures sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

10. Voir plus loin pour la *gradatio* (figure n°5) et l'*epanodos* (figure n°6).

Un cas similaire où la figure peut revêtir deux noms différents s'observe dans le répons *Virgo flagellatur* V. *Sponsus amat sponsam*. Dans l'exemple 24, le passage est divisé en trois sections déterminées par les pauses ("1", "2" et "3"). Le motif énoncé à la fin de la section "2" au *triplum* puis repris à la fin de la section "3" au *duplum* est une *conversio* (motif identique repris en fin de différentes phrases). Si l'on considère maintenant les sections "1" et "2" comme une même entité mélodique ("A") - la *repetitio* au *duplum* donnant une cohérence au déroulement des parties - le motif répété observé au *triplum* s'apparente alors au procédé de la *complexio* (début et fin de "A"). L'utilisation des figures est très variée et leur identification est souvent délicate à établir tant les différents niveaux de structuration mélodique se superposent.

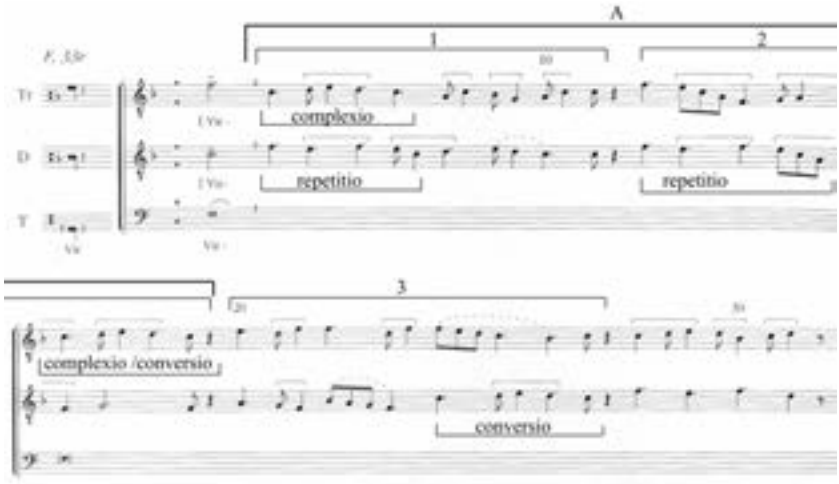

Fig. 24 : ***complexio-conversio* (et *repetitio*)**. *Virgo flagellatur* V. *Sponsus amat sponsam* : RoeS 158 / Deux voix supérieures sur -*Vir* de *Virgo* / * F, f. 33v

D'autres procédés confèrent à la répétition mélodique un rôle d'organisation de la phrase. Ainsi, la *conduplicatio* et ses différentes formes sont utilisées très fréquemment dans les *tripla* et *quadrupla*.

4. ***Conduplicatio*** : répétition d'un ou plusieurs motifs dans un membre de phrase [11]

La technique de la *conduplicatio* revêt plusieurs visages. Elle est utilisée dans une ou plusieurs voix supérieures. L'exemple 25 montre une *conduplicatio* au *duplum* et au *triplum* (les deux voix s'échangeant ensuite leurs motifs) tandis que le *quadruplum* est géré par une duplication imparfaite et une c*onversio*.

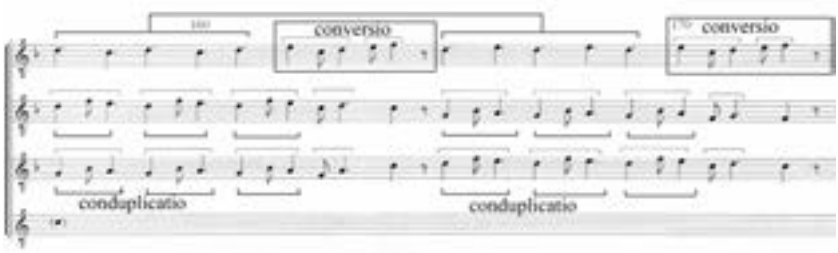

Fig. 25 : ***conduplicatio* (et *conversio*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 3 / *Triplum* et *Duplum* sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

Dans l'exemple 26, la *conduplicatio* est également utilisée aux voix supérieures mais il n'y a qu'une seule redite du motif.

Fig. 26 : ***conduplicatio***. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 136 / Deux voix supérieures sur *-trix* de *genitrix* / * F, f. 30r

Le répons *Virgo flagellatur* V. *Sponsus amat sponsam* propose maintenant une *conduplicatio* modifiée. Dans l'exemple 27 (page suivante), le motif est légèrement changé lors de la première reprise (signe *).

11. Voir l'annexe IV. B. 2, n°4 : *conduplicatio*.

Fig. 27 : ***conduplicatio***. *Virgo flagellatur* V. *Sponsus amat sponsam* : RoeS 160 / *Duplum* sur *-mat* de *amat* / * F, f. 34r

Aux deux voix supérieures, le répons *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* (illustration 28) montre une figure modifiée dans sa terminaison lors de la redite afin de conclure la vocalise sur une consonance parfaite.

Fig. 28 : ***conduplicatio***. *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 118 / Deux voix supérieures sur *Stirps* / * F, f. 27r

La *conduplicatio* peut encore revêtir plusieurs visages. Elle peut ainsi se manifester de manière différée et “en deux temps” comme dans l’exemple 29 (page suivante). Enfin, l’exemple 30 montre à nouveau la reprise différée d’un même motif, aux deux voix supérieures cette fois-ci.

Fig. 29 : ***conduplicatio***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 21 / *Quadruplum* sur *-iu* de *Adiuva* / * F, f. 6r

Fig. 30 : ***conduplicatio***. *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 152 / Deux voix supérieures sur *-sus* de *Preciosus* / * F, f. 32v

Comme la *repetitio*, la *conversio*, la *complexio* et la *conduplicatio*, la technique de la *gradatio* est très souvent employée dans les passages mélismatiques des grands *organa*.

5. ***Gradatio*** : répétition d'un motif identique sur des degrés différents [12]

La figure de la *gradatio* peut être employée dans une seule partie ou organiser mélodiquement plusieurs vocalises. Dans l'exemple 31 (page suivante), le phénomène de la marche est utilisé pour construire une phrase au sein d'une seule voix. Le motif est répété deux fois au *duplum* et il s'effectue à petite échelle.

Plus longue, la *gradatio* s'effectue à toutes les voix supérieures et selon plusieurs procédés dans l'exemple 32 (page suivante). Au *duplum*, le motif "1" est d'abord redit trois fois et correspond à l'*ordo*. Une autre idée mélodique "2" est ensuite chantée trois fois au sein d'un même *ordo*. Le *triplum* est structuré selon les mêmes modalités tandis que le *quadruplum* n'utilise la *gradatio* que partiellement et de façon différée.

12. Voir l'annexe IV. B. 2, n°5 : *gradatio*.

Fig. 31 : ***gradatio***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 1 / *Duplum* sur *-Vi* de *Viderunt* / * F, f. 1r

Fig. 32 : ***gradatio.*** *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 18 / *Duplum* sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

Dans l'exemple suivant extrait du répons-graduel *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* (illustration 33), la *gradatio* organise également le discours lors d'un long passage mais les deux voix supérieures reçoivent le même traitement ornemental [13].

Fig. 33 : ***gradatio***. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 131 / Deux voix supérieures sur *-to* de *totus* / * F, f. 30r

Aux trois voix supérieures, voici une autre configuration dans laquelle la *gradatio* peut être utilisée (exemple 34). Le procédé est construit sur le principe du décalage entre les voix, le *quadruplum* et le *duplum* évoluant ensemble verticalement. Nous identifions cette technique - sur laquelle nous reviendrons - par l'appellation "deux voix contre une".

Fig. 34 : ***gradatio***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 9 / Trois voix supérieures sur *-fe* de *fecit* / * F, f. 2v

13. La même configuration mélodique a déjà été observée dans le chapitre II. A. 1 : exemple 5b.

La technique de la *gradatio* est enfin souvent utilisée en fonction des changements de notes au ténor. Sur une ou plusieurs voix (exemples 35 et 36), le motif répété s'accorde avec le mouvement mélodique du ténor.

Fig. 35 : ***gradatio***. *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 156 / *Triplum* sur *-pa* de *patri* / * F, ff. 33r-33v

Fig. 36 : ***gradatio***. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 131 / Deux voix supérieures sur *-cta* de *Benedicta* / * F, f. 29r

Les deux dernières techniques servant à répéter un motif mélodique afin d'organiser mélodiquement une voix sont l'*epanodos* et l'*anadiplosis*. Chanter à nouveau un mouvement ascendant ou descendant de notes en l'inversant (*epanodos*) et reprendre le même motif à la fin d'une phrase puis au début de la suivante (*anadiplosis*) sont des procédés moins souvent utilisés que ceux que nous avons vus jusqu'à présent. Cependant, les combinaisons sont nombreuses ici encore.

6. ***Epanodos*** : premier-dernier / dernier-premier (retour) [14]

L'*epanodos* est le procédé qui consiste à reprendre un mouvement mélodique dans un sens contraire comme le montrent les deux exemples suivants. Cette figure est utilisée seulement au *duplum* dans l'illustration 37.

Fig. 37 : ***epanodos***. *Abiecto* V. *Rigat ora lacrimis* : RoeS 255/ *Duplum* sur -*Ab* de *Abiecto* / * Mo, ff. 20r-20v

Dans l'exemple 38, l'*epanodos* concerne les deux voix supérieures et le motif repris au *duplum* est légèrement modifié (dernière note).

Fig. 38 : ***epanodos***. *Ex eius tumba* V. *Catervatim* : RoeS 172 / Deux voix supérieures sur *Ex* / * F, f. 37r

Comme l'exemple 37 le montre, cette forme particulière de répétition mélodique fonctionne souvent comme une liaison entre deux phrases, l'*epanodos* se confondant dès lors avec l'*anadiplosis* (motif semblable repris en fin de phrase puis au début de la suivante : voir ci-après). Sur une seule voix (exemple 39, page suivante) ou aux deux parties supérieures (illustration 40), ce procédé de répétition offre la possibilité de structurer mélodiquement des phrases entre elles au sein d'une même voix, de rendre cohérentes deux propositions.

14. Voir l'annexe IV. B. 2, n°8 : *commutatio*.

Fig. 39 : ***epanodos-anadiplosis***. *Ex eius tumba* V. *Catervatim* : RoeS 173 / *Duplum* sur *-ba* de *tumba* / * F, f. 37v

Fig. 40 : ***epanodos-anadiplosis***. *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 157 / Deux voix supérieures sur *-cto* de *sancto* / * F, f. 33v

Voici une autre façon d'utiliser la figure de l'*epanodos*. Dans l'exemple 41 (page suivante), le motif repris au *triplum* est court tandis que le *duplum* est presque entièrement répété. Le procédé de l'*epanodos* assume à chaque fois la liaison entre deux propositions mélodiques, s'assimilant ici encore avec l'*anadiplosis*. Le cas est fréquent où l'on peut confondre l'*epanodos* avec d'autres techniques de répétition. Le *graduel Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* montre ainsi l'*epanodos* sous la forme d'une *repetitio diversae vocis* (chiasme : exemple 42) ou s'assimilant à une *repetitio* (exemple 43).

Fig. 41 : ***epanodos-anadiplosis***. *Quindenis* V. *Post genitum* : RoeS 128 / Deux voix supérieures sur *Post* / * F, f. 28v

Fig. 42 : ***epanodos-repetitio diversae vocis***. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 131 / Deux voix supérieures sur *-cta* de *Benedicta* / * F, f. 29r

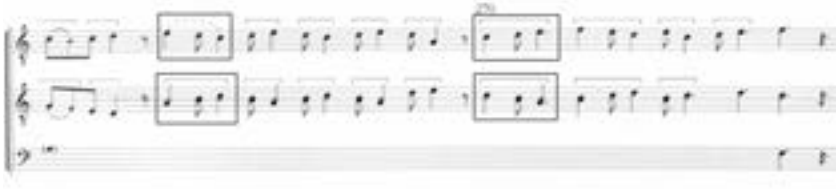

Fig. 43 : ***epanodos-repetitio***. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 136 / Deux voix supérieures sur *-trix* de *genitrix* / * F, f. 30r

7. ***Anadiplosis*** : motif semblable en fin de phrase puis au début de la suivante [15]

L'*anadiplosis* consiste à répéter un même motif en fin de phrase et au début de la suivante. Ce procédé permet d'unir mélodiquement une phrase à une autre. Le motif répété en début de phrase relance le déroulement mélodique, il agit comme le prélude à une autre idée (exemple 44).

Fig. 44 : ***anadiplosis***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / *Duplum* sur *-om* de *omnes* / * F, f. 2r

L'*anadiplosis* assure également un lien entre les voix supérieures. L'exemple 45 montre une technique souvent utilisée qui consiste à faire passer une formule d'une voix à une autre.

Fig. 45 : ***anadiplosis***. *Abiecto* V. *Rigat ora lacrimis* : RoeS 256 / *Triplum* puis *Duplum* sur *-gat* de *Rigat* et sur *-o* de *ora* / * Mo, f. 21r

L'*anadiplosis* est souvent utilisée dans plusieurs voix comme dans l'illustration 46 (page suivante). La répétition mélodique dans le graduel *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* (exemple 47) passe d'une voix à une autre et rappelle la technique vue à l'instant dans l'exemple 45 : motif au *quadruplum* puis au *triplum* (motif "1"), au *triplum* puis au *duplum* avec la redite du motif à l'octave supérieure (motif "2").

15. Voir l'annexe IV. B. 2, n° 7 : *anadiplosis*.

Fig. 46 : ***anadiplosis***. *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 157 / Deux voix supérieures sur *sancto* / * F, f.33

Fig. 47 : ***anadiplosis***. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domin*e : RoeS 24 / *Quadruplum* puis *Triplum* et *Triplum* puis *Duplum* sur *me* / * F, f. 6v

La répétition est un des principaux moyens d'élaboration de la vocalise. Elle gère le déroulement de chaque voix de manière interne et à petite échelle. La disposition particulière de certains motifs conduit ainsi à une véritable structuration de la phrase et l'ornementation s'accompagne d'une fonction d'organisation. Une voix "prend forme" par la redite d'une figure qui agence son développement mélodique. Considérons à présent les procédés utilisés afin d'organiser les voix entre elles. Les principales techniques observées sont la *repetitio diversae vocis* et les imitations.

B. La répétition entre les voix supérieures

Le principe du chiasme et la reprise de mêmes motifs à intervalles réguliers sont très souvent employés dans les *tripla* et les *quadrupla*. Lors de courts passages ou sur des mélismes plus étendus, ils agencent les voix supérieures et se combinent avec les figures étudiées précédemment.

1. *Repetitio diversae vocis* (*commutatio*)

Troisième type de *colores* décrit par Jean de Garlande, la *repetitio diversae vocis* ou *commutatio* structure le discours par la répétition qui s'effectue entre les différentes parties [16]. Il s'agit d'un échange entre les voix (*De mensurabili musica*, chapitre XV-18 et 19) [17], procédé très fréquent pour réunir deux propositions. Dans les exemples 48 (modification de la terminaison à la reprise au *triplum*) et 49 (chiasme différé : page suivante), la répétition assume à petite échelle le lien mélodique entre les voix.

L'échange entre les voix peut agir sur une plus grande dimension. Le répons *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* propose une *commutatio* concernant deux propositions avec une terminaison modifiée aux deux voix lors de la redite (exemple 50, page suivante).

Fig. 48 : ***commutatio***. *Stirps Yesse* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 117 / Deux voix supérieures sur *Stirps* / * F, f. 27r

16. Voir l'annexe IV. B. 2, n°8 : *commutatio*.
17. Voir le chapitre III. A.1 : Jean de Garlande.

Fig. 49 : ***commutatio***. *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 42 / Deux voix supérieures sur *-dit* de *descendit* / * F, f. 14r

Fig. 50 : ***commutatio***. *Iudea et Iherusalem* V. *Constantes* : RoeS 37/ Deux voix supérieures sur *-Con* et sur *-stan* de *Constantes* / * F, f. 47r

Le procédé peut aussi se combiner avec d'autres figures de répétition. Dans l'exemple 51, c'est une *gradatio* aux deux voix qui fait l'objet d'un chiasme.

Fig. 51 : ***commutatio* (et *gradatio*)**. *Descendit de celis* V. *Tanquam sponsus* : RoeS 45/ Deux voix supérieures sur *-do* de *dominus* / * F, f. 15r

Dans l'illustration 52, l'échange entre les voix s'effectue entre le *duplum* et le *triplum* tandis que le *quadruplum* évolue de manière différente, celui-ci étant géré par une duplication imparfaite et différée et le procédé de la *conversio*.

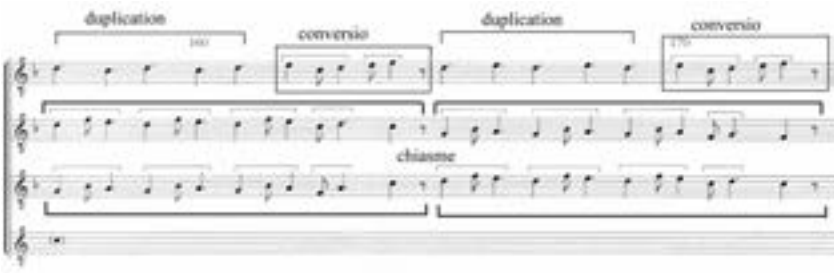

Fig. 52 : ***commutatio* (et duplication, *conversio*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 3 / *Triplum* et *Duplum* sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

La *repetitio diversae vocis* peut enfin structurer les vocalises sur une plus grande dimension encore en se combinant avec de nombreux autres procédés répétitifs. Nous avons déjà observé ce phénomène dans l'exemple 5b du chapitre II. A. 1. Dans ce passage du répons *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix*, de très courts échanges de motifs agencent les parties entre elles sur une petite échelle (mouvements mélodiques ascendants et descendants conjoints) puis l'échange entier de la proposition permet de développer les voix sur une grande échelle. Nous observerons plus attentivement ce procédé d'organisation à grande échelle par la répétition dans les chapitres suivants VI. A (Modes d'organisation) et VII. B (La "mise en forme" du discours).

Un autre moyen d'organisation des voix supérieures s'apparente au principe de l'imitation. Ce procédé où le même motif est repris par plusieurs parties en entrées successives se rencontre fréquemment.

2. Imitations

Les imitations peuvent revêtir plusieurs aspects. Limitées, elles organisent la phrase à petite échelle : l'exemple 53 (page suivante) montre des imitations qui ne s'étendent pas au-delà des premières notes. Les entrées imitatives se font en début de section (ici sur *-de* de *Sederunt)* et la répétition s'effectue entre les trois voix supérieures.

L'illustration 54 (page suivante) montre des imitations entre le *duplum* et le *triplum* qui opèrent à petite échelle et se développent sur un intervalle de quinte. Associées au principe de la *gradatio*, les voix sont construites sur le principe de la "marche" descendante.

Fig. 53 : **imitations**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 16 / Trois voix supérieures sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 4v

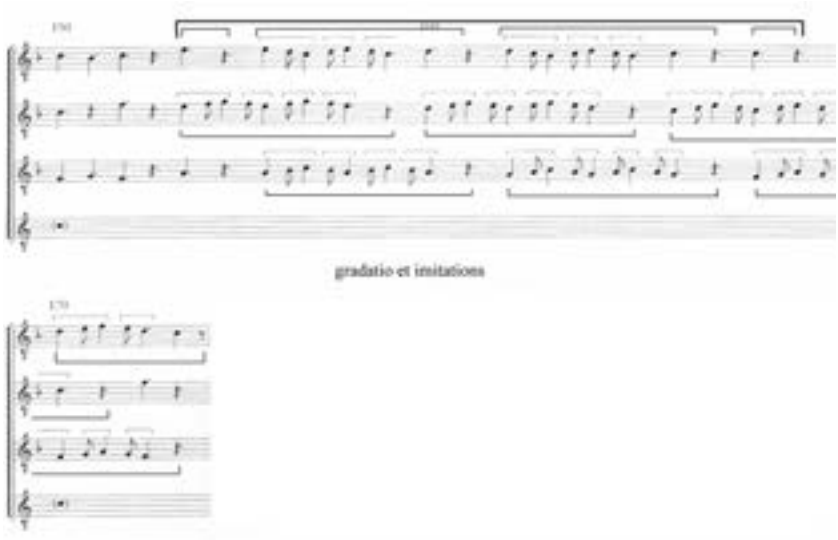

Fig. 54 : **imitations (et *gradatio*)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 9 / *Triplum* et *Duplum* sur *-fe* de *fecit* / * F, f. 2v

Les modalités répétitives instaurées par le principe de l'imitation peuvent prendre une plus grande envergure. Dans l'exemple 55 (55a - 55b : page suivante), l'imitation structure également un large volet (sur toute la syllabe *-an* de *ante*). La répétition entre le *duplum* et le *triplum* s'effectue sur une courte distance et à un intervalle de quinte. L'imitation est menée très rigoureusement et elle se combine avec des duplications à chaque voix (redites parfaites au *duplum* et au *triplum,* duplication différée au *quadruplum*).

Fig. 55a - 55b : **imitations (et duplications)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 12 et 13 / *Triplum* et *Duplum* sur *-an* de *ante* / * F, ff. 3v-4r

A petite échelle ou sur une plus large section, le principe de l'imitation est largement utilisé et de manière variée. L'exemple 56 montre une large section - sur la syllabe *-No* de *Notum* - encore régie par ce procédé. De brefs motifs (trois à cinq notes) sont échangés entre les trois voix supérieures qui sont en outre structurées par diverses duplications. Le *duplum* et le *triplum* ont quatre formules répétées chacune une fois tandis que le *quadruplum* les utilise mais sans la même rigueur (page suivante).

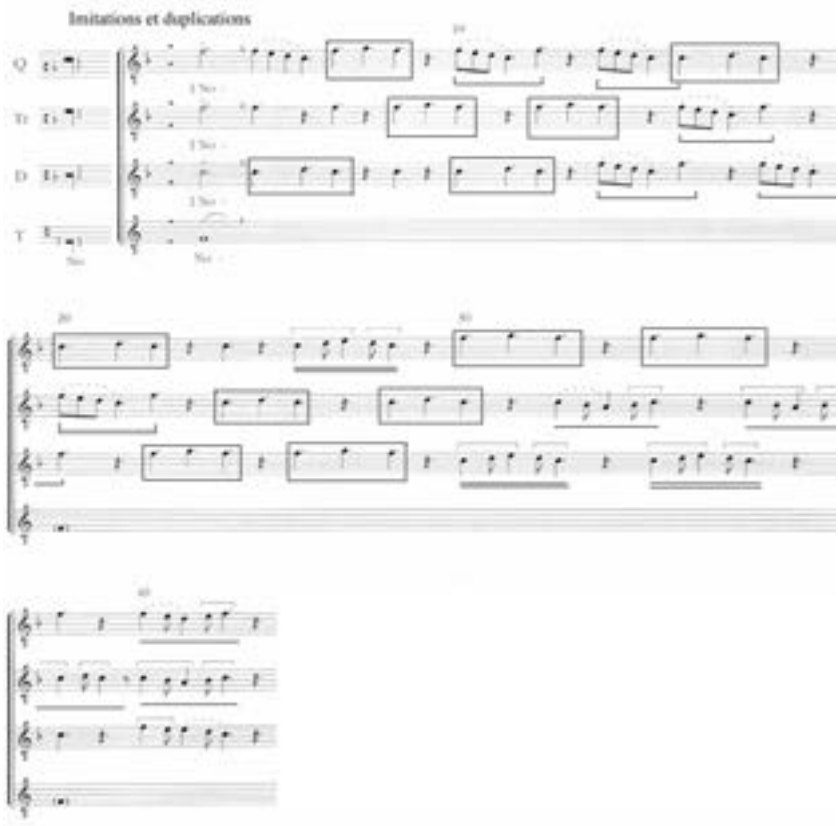

Fig. 56 : **imitations (et duplications)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 7 / Trois voix supérieures sur -*No* de *Notum* / * F, f. 2r

Les imitations de l'exemple 57 (page suivante) suivent une autre démarche. Elles structurent ici une partie de la syllabe -*iu* de *Adiuva* et résultent du transfert de motifs d'une voix à une autre. L'organisation des modalités répétitives est clairement décelable. Le *triplum* lègue son motif au *quadruplum* alors que le *duplum* est dupliqué. Puis les trois voix supérieures s'échangent le motif, les imitations s'effectuant à des hauteurs différentes (quinte).

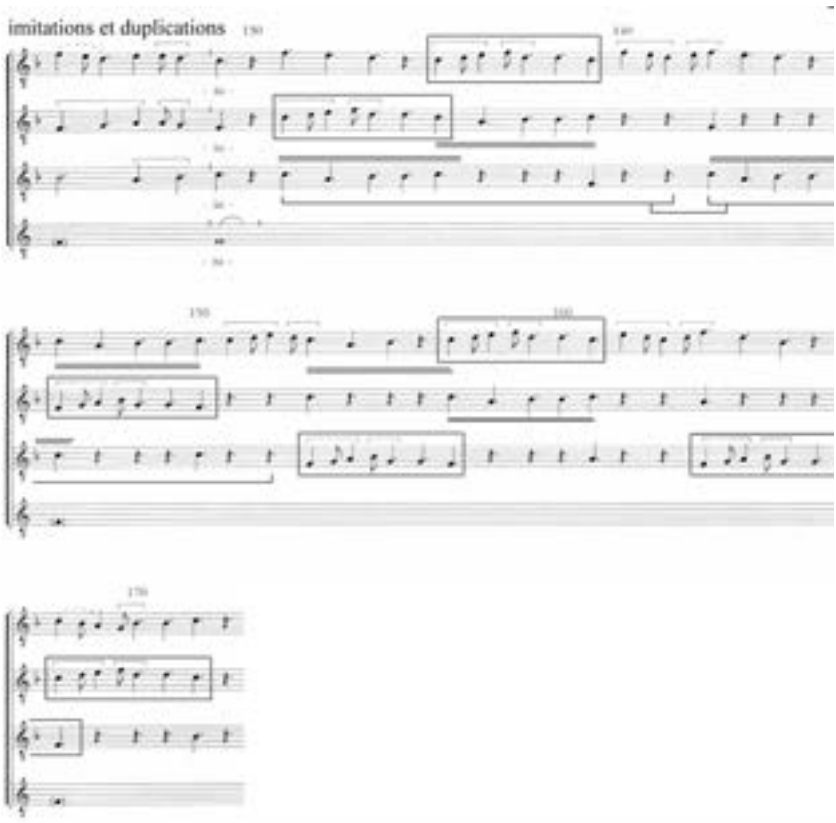

Fig. 57 : **imitations (et duplications)**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 21 / Trois voix supérieures sur *-iu* de *Adiuva* / * F, ff. 5v-6r

Les différents procédés que nous venons de constater sont des procédés d'organisation à petite échelle ou sur une plus grande dimension. Les figures de répétition organisent le déroulement des parties supérieures et le *color* unifie la texture polyphonique, il en assure la cohérence. La redite plus ou moins longue de motifs structure les vocalises en une suite logique d'unités répétitives. Cette organisation en *colores* agence les voix supérieures entre elles, elle donne au débit chanté son phrasé en le divisant en plusieurs propositions mélodiques. A grande échelle, l'élaboration de l'*organum* s'effectue aussi grâce à la répétition. Le traitement ornemental en figures s'insère dans des passages plus longs où la duplication de phrases organise le discours.

Chapitre VI
La répétition à grande échelle

La répétition à grande échelle

Avec les répétitions mélodiques de notes et de motifs, les duplications sont les principaux moyens d'organisation du discours. Comment sont composés ces différents volets et de quelle manière s'intègrent-ils au discours à grande échelle ? Trois types de répétition sur une grande dimension sont étudiés : reproductions parfaites, duplications imparfaites et redites différées.

A. Modes d'organisation

1. Duplications parfaites, imparfaites, différées

Les reproductions parfaites sont très fréquemment utilisées afin d'organiser l'*organum* sur une grande échelle. L'exemple 1 montre cette technique qui s'applique à une voix : au *triplum*, une section mélodique est dupliquée textuellement et immédiatement après son achèvement.

Fig. 1 : **duplication parfaite**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 15 / Vocalises sur *-Se* de *Sederunt* / * F, ff. 4r-4v

La reprise est relativement courte mais dans l'illustration suivante (exemple 2), la duplication opère à plus grande échelle et concerne deux parties supérieures. La répétition passe d'une voix à l'autre, du *quadruplum* au *triplum* avant de revenir au *quadruplum* (page suivante).

Fig. 2 : **duplication parfaite**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 16 / Vocalises sur -*Se* de *Sederunt* / * F, f. 4v

Avec les exemples 3 et 4, nous observons une répétition parfaite qui agit sur une grande dimension. Dans l'illustration 3, le procédé montre le *quadruplum* et le *triplum* construits sur un échange entre les voix tandis que le *duplum* est dupliqué parfaitement au moment de l'échange. La technique "deux voix contre une" structure ici toute la syllabe -*do* de *domine*. Dans l'exemple 4, la duplication parfaite d'un bloc aux trois voix supérieures agence également une large portion de l'*organum*.

Fig. 3 : **duplication parfaite (et chiasme)**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 25/ *Duplum* sur *-do* de *domine* / * F, f. 6v

Fig. 4 : **duplication parfaite**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 19 / Trois voix supérieures sur *-Ad* de *Adiuva* / * F, f. 5v

La duplication imparfaite est un autre mode très fréquent d'organisation de l'*organum* à grande échelle [1]. Le procédé s'exprime dans de nombreuses configurations et peut s'appliquer à une voix ou concerner plusieurs parties. L'exemple 5 montre une redite avec terminaison modifiée :

Fig. 5 : **duplication imparfaite**. *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 132 / Deux voix supérieures sur *-cta* de *Benedicta* / * F, ff. 29r-29v

Les duplications imparfaites aux trois parties supérieures de l'exemple 6 fonctionnent de manière un peu différente : la redite au *quadruplum* est changée sur la dernière note tandis que le *duplum* et le *triplum* échangent leur motif de fin (trois dernières notes).

Fig. 6 : **duplication imparfaite**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 15 / Vocalises sur *-Se* de *Sederunt* / * F, ff. 4r-4v

1. La duplication imparfaite est à rapprocher du procédé de l'*isocolon.* (voir l'annexe IV. B. 2, n°9).

Pour les duplications imparfaites, un cas de transformation fréquent est celui où les propositions fonctionnent en "ouvert-clos". Il s'agit en fait d'une structuration en "antécédent-conséquent" où une première phrase crée une tension (proposition ouverte) qui se résoud par une détente (proposition fermée). Une telle duplication à une voix s'observe dans l'exemple 7. Le *duplum* est construit selon le procédé de l' "ouvert-clos" tandis que le *triplum* est géré par d'autres modalités répétitives.

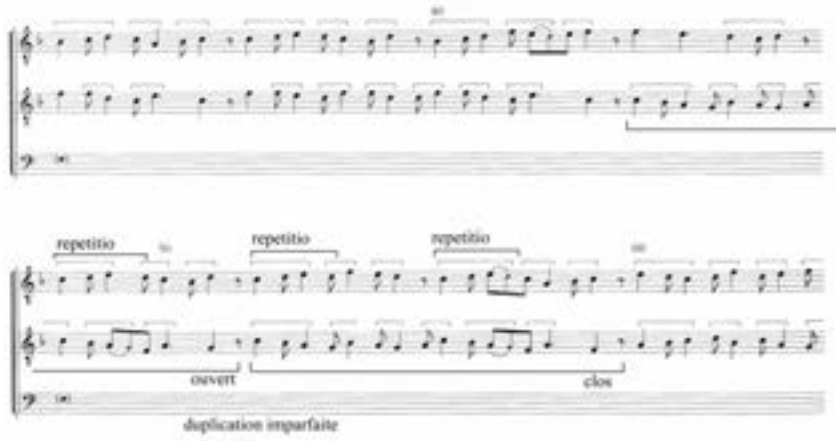

Fig. 7 : **duplication imparfaite**. *Virgo flagellatur* V. *Sponsus amat sponsam* : RoeS 158 / *Duplum* sur -*Vir* de *Virgo* / * F, f. 33v

Le procédé de l' "ouvert-clos" peut également concerner toutes les parties supérieures comme dans l'exemple 8.

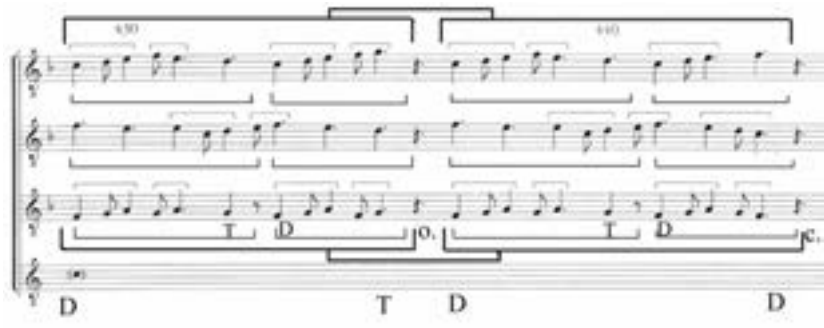

Fig. 8 : **duplication imparfaite**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 26 / Trois voix supérieures sur -*mi* de *domine* / * F, ff. 6v-7r

L'exemple 9 montre enfin une autre configuration dans laquelle une duplication imparfaite s'effectue sans pause au *quadruplum* et au *duplum*. Le *triplum* est lui organisé selon une redite parfaite.

Fig. 9 : **duplication imparfaite (et duplication parfaite)**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 6 / *Quadruplum* et *Duplum* sur *-nes* de *omnes* / * F, f. 2r

Troisième procédé utilisé, la duplication différée est une technique qui s'observe encore dans bien des configurations.

Fig. 10 : **duplication différée (et chiasme différé)**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 17 / *Quadruplum* sur *-de* de *Sederunt* / * F, ff. 4v-5r

Dans l'exemple 10 précédent, la duplication différée est parfaite au *quadruplum* tandis que la redite au *duplum* et au *triplum* prend la forme d'un chiasme (au signe*). L'illustration suivante (exemple 11) montre également des duplications différées qui concernent toutes les voix supérieures.

Fig. 11 : **duplication différée**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 19 / Trois voix supérieures sur -*Ad* de *Adiuva* / * F, ff. 5r-5v

Enfin, la figure 12 (page suivante) montre un même passage qui combine les trois formes de duplications. Après un départ en imitations (signe *), les redites parfaites (à grande échelle au *triplum* et brièvement au *quadruplum*), imparfaites (au *duplum* sous la forme d'une *gradatio*) et différées (sur une grande dimension au *quadruplum* et à petite échelle au *duplum*) s'imbriquent les unes aux autres et structurent tout le passage sur la syllabe -*tum* de *Notum*.

Fig. 12 : **duplications parfaites, imparfaites et différées**. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 8 / Trois voix supérieures sur *-tum* de *Notum* / * F, f. 2v

2. Amplification et variation

L'omniprésence de la répétition mélodique dans les passages mélismatiques des *tripla* et *quadrupla* a été remarquée et l'analyse a montré que les techniques étaient nombreuses et qu'elles opéraient à plusieurs niveaux. Au sein d'une seule voix, le *color in ordinatione* et la *florificatio vocis* sont des ornementations simples et s'effectuent sur une ou deux notes. La répétition de motifs donne au chant une organisation mélodique très précise : *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *conduplicatio*, *gradatio*, *epanodos* et *anadiplosis* structurent le discours à petite échelle. Ces diverses combinaisons auxquelles s'ajoutent d'autres techniques comme le chiasme, le canon ou les imitations agencent les voix supérieures sur un ténor non mesuré.

Les grands mélismes ainsi divisés en figures montrent l'*organum* comme un ensemble harmonieux de phrases mélodiques homogènes. Sur une grande

dimension, c'est encore tout un éventail de techniques déployées pour assurer la cohérence de la composition. Le traitement ornemental en *colores* s'insère dans des passages plus longs où la duplication de phrases organise le discours. Répéter une phrase à l'identique, traiter deux propositions en "antécédent-conséquent", différer la redite sont autant de procédés inventifs pour orner et embellir le discours.

Le large éventail de procédés répétitifs observé permet de conduire les voix sans redondance et de varier le propos. Les répétitions combinent souvent diverses techniques permettant d'éviter la simple reproduction, modifiant ainsi le discours afin d'en varier les effets. L'organisation de la polyphonie à trois et quatre voix est fondée sur le principe de l'amplification et de la variation qui concourent à mettre en avant un phénomène de contraste.

B. La "mise en forme" du discours

Sur l'ensemble de la composition, l'*organum* est agencé par la juxtaposition et la succession de différentes parties ou "blocs" possédant chacun leurs propres caractéristiques mélodiques. Le "bloc" est le développement construit d'un "événement" sonore de même nature et son exploitation par le jeu de la répétition et de ses figures lui donne sa cohérence et son unité.

1. Le phénomène de différenciation

L'exorde de *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* se présente comme une suite de moments qui reposent sur des modalités d'écriture contrastées. Construits sur le principe de la différenciation et de la répétition, plusieurs blocs se succèdent afin d'agencer le discours musical (illustrations 13 à 17). Dans l'illustration 13 (page suivante), la première partie "I" est le développement du premier accord. Il fonctionne par une duplication en "ouvert-clos" aux trois voix supérieures. La structure "antécédent-conséquent" organise les voix de la même façon en deux parties, la seconde phrase dupliquant de manière imparfaite la première. L'homogénéité est parfaite, le tissu polyphonique compact. Le motif rythmique est rapidement repris avant que le second volet ("II" : figures 13 et 14) ne prenne la suite, organisé par d'autres modalités. La juxtaposition des phrases est assurée par différents chiasmes à plusieurs niveaux et un grand échange entre les voix sépare le bloc en deux parties différenciées. Dans la première, le *quadruplum* est bâti sur une répétition régulière - redite imparfaite et redoublement de motifs - tandis que le *duplum* et le *triplum* sont organisés par la *florificatio vocis* combinée avec une *repetitio diversae vocis* (le *duplum* est de surcroît parfaitement dupliqué). Le même procédé est ensuite utilisé dans la seconde partie mais les voix s'échangent alors leurs principales caractéristiques.

Remarquons la *florificatio vocis* qui agit à plusieurs niveaux : organisation à petite échelle et agencement du bloc tout entier.

Fig. 13 : **le phénomène de différenciation**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 15/ Vocalises sur -*Se* de *Sederunt* / * F, f. 4r

Fig. 14 : **le phénomène de différenciation**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 16/ Vocalises sur -*Se* de *Sederunt* / * F, ff. 4r-4v

Dans la troisième partie "III" (illustration 14), le *quadruplum* est construit sur un ostinato de dix notes en valeurs longues et ce motif est répété au *triplum* avant de revenir au *quadruplum*. Le *duplum* et le *triplum* fonctionnent par la duplication de courts motifs en "ouvert-clos" suivant le même principe mélodico-rythmique (en premier mode) que le volet précédent. Les voix supérieures sont différenciées selon des modalités répétitives distinctes mais également par l'utilisation conjointe du premier et du cinquième mode. Une rapide conclusion - renforcée par les *currentes* (*duplum* et *triplum*) qui précipitent la cadence - clôt ce troisième volet en réunifiant les voix.

La partie suivante (exemple 15) se divise en deux ensembles, "IV. 1" et "IV. 2". Le premier est organisé selon le principe des imitations. Succinctes, elles structurent les voix avec l'aide d'une *conduplicatio* au *duplum*.

Ornementation et structuration mélodique d'une voix combinées avec des échanges de motifs entre *triplum* et *quadruplum* organisent cette partie. Le second ensemble ("IV. 2"), identifié par une écriture plus indépendante à chaque voix, garde cependant sa cohésion par l'utilisation de la *conduplicatio*. Les voix sont superposées et non décalées comme dans la partie "IV. 1", annonçant le traitement des voix choisi dans la partie suivante (ensemble "V", exemples 15 et 16).

Fig. 15 : **le phénomène de différenciation**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 16-17 / Vocalises sur *-de* de *Sederunt* / * F, ff. 4v-5r

L'anadiplose au *quadruplum* (*ré-do-ré*) assure la transition avec le cinquième bloc structuré de manière similaire ("V" : illustrations 15 et 16). Les voix supérieures sont gérées séparément et chacune possède son propre motif. Toutes les voix effectuent cependant une grande duplication différée et parfaite. Le *quadruplum* est répété parfaitement une fois tandis que le *duplum* et le *triplum* opèrent un grand chiasme différé. Ce volet se différencie du précédent par un tissu polyphonique moins dense du fait de l'utilisation du cinquième mode au *quadruplum*.

Fig. 16 : **le phénomène de différenciation**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 17-18 / Vocalises sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

Le sixième volet (“VI.1” et “VI. 2” : exemples 16 et 17) reprend dans sa première partie l’utilisation simultanée des premier et cinquième modes. Les voix sont homogènes grâce au chiasme entre le *duplum* et le *triplum* et par l’utilisation de la *repetitio* au *quadruplum*. Le *duplum* et le *triplum* se déroulent ensuite selon le phénomène de la *gradatio*. Afin de terminer cette partie “VI”, un court passage révèle le cinquième mode au *quadruplum* (“VI. 2” : illustration 17), opérant ainsi un rappel de la première partie.

Fig. 17 : **le phénomène de différenciation**. *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 18/ Vocalises sur *-de* et sur *-runt* de *Sederunt* / * F, f. 5r

Le dernier volet (“VII” : exemple 17) reprend la même modalité répétitive que celle qui structurait le premier. Les trois voix supérieures sont organisées par la duplication imparfaite de motifs selon la technique de l’*isocolon*. Cette ultime reprise, qui s’affirme comme une citation de la modalité d’écriture dont dépendait le premier bloc, confirme la cohérence stylistique propre à toute cette première partie de la pièce.

L'organisation à grande échelle de l'*organum* est fondée sur le contraste et la différenciation qu'une ornementation en figures permet de comprendre. L'agencement des grandes parties dépend d'une succession d'événements sonores différenciés où chaque partie a son propre caractère mélodique en fonction du traitement ornemental choisi. Différenciation et répétition : si chaque partie est différente par les techniques utilisées, la cohérence de la composition est assurée par le phénomène répétitif qui reste le référent stylistique premier. La structuration d'un même événement mélodique est gérée par les combinaisons de diverses figures : observons maintenant la relation des diverses parties sur l'ensemble de l'œuvre. La répétition et les diverses modalités qu'elle instaure agissent-elles de la même manière au niveau de la "macro-forme" ou restent-elles un moyen d'organisation interne?

2. L'agencement de l'*organum*

Le traitement polyphonique du mot *omnes* se présente comme une succession de parties sonores organisées selon plusieurs modalités répétitives. Sur ce mot (exemples 18, 19 et 20), nous avons déterminé divers volets en fonction des différentes idées mélodiques. Observons les procédés et analysons l'agencement des différentes parties entre elles.

Fig. 18 : **l'agencement de l'*organum***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Vocalises sur -*tum* de *Notum* / * F, f. 1v

Le premier volet (exemple 18 : "1") est écrit avec un ténor mesuré, les autres parties sont traitées en style mélismatique. Il est le seul à être exécuté à quatre voix mesurées dans tout le déroulement du répons. Cette courte partie offre une transition forte entre les mots *Viderunt* et *omnes*. Elle différencie nettement les deux pôles polyphoniques du répons tout en assumant leur liaison. Quelques motifs épars sont repris : *gradatio* au *triplum* et au *duplum*, motifs inversés au *quadruplum* (*epanodos*), duplication différée au *triplum*. Ces redites opèrent cependant comme des rappels ponctuels de motifs plutôt que comme un procédé d'organisation interne ou un lien structurel entre les voix supérieures.

La suite de l'organisation du mot *omnes* reprend les principes d'écriture fondés sur le contraste et déjà observés auparavant. Les modalités répétitives qui structurent le second volet (exemple 19 : "2") sont basées sur des duplications parfaites aux trois voix puis en redites identiques combinées avec le principe de la *gradatio*. Chaque ligne est composée de deux reproductions de motifs qui assument l'homogénéité du tissu polyphonique.

Fig. 19 : **l'agencement de l'*organum***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / Vocalises sur *-tum* de *Notum* / * F, ff. 1v-2r

Dans cet exemple 19, les trois voix fonctionnent ensemble et proposent les mêmes types de procédés répétitifs.

Le troisième volet (exemple 19 : "3") se divise en deux parties, la séparation entre "3. a" et "3. b" étant déterminée par de nouvelles formes de redites et l'utilisation de valeurs rythmiques plus longues au *quadruplum* et au *triplum*. Ces deux voix sont mélodiquement homogènes, organisées de manière similaire ("3. a") : elles sont structurées par des duplications imparfaites en "ouvert-clos", le *duplum* étant quant à lui un *color in ordinatione* répété parfaitement. Ces redites imparfaites permettant de diviser la phrase en deux propositions ("1" et "2"), on peut remarquer une ornementation à plus petite échelle : *repetitio* aux trois voix supérieures (au signe *), *conversio* au *triplum* et *anadiplosis* au *quadruplum*.

La seconde partie ("3. b") est gérée selon les mêmes modalités répétitives. Le *duplum* est structuré par des duplications parfaites au sein desquelles s'insèrent des reproductions en "ouvert-clos" tandis que *triplum* et *quadruplum* sont déterminés par des reproductions imparfaites toujours selon le procédé de l' "ouvert-clos". A ces redites s'ajoute une reprise différée par le *triplum* à la fin de la partie "3. b", renforçant encore un peu plus la cohésion de ce passage. La fin de la partie "3. b" offre une écriture où la différenciation entre les voix est légèrement accentuée, le *triplum* et le *quadruplum* - en valeurs longues - étant opposés au *duplum* (deux voix contre une). Ce dernier rappelle la modalité répétitive principale en subissant une duplication imparfaite par "antécédent-conséquent", assumant ainsi la continuité mélodique de l'ensemble tandis que les deux autres voix le rejoignent dans un même rythme modal. La cohérence entre "3. a" et "3. b" est assurée par le *duplum* qui est dupliqué sur tout le volet (reproduction avec ajout d'une note).

Le quatrième volet est divisé en trois courts blocs (exemples 19 et 20 : "4. a", "4. b" et "4. c"). Les précédentes incursions du *quadruplum* en cinquième mode sont développées et intégrées à l'ensemble du tissu polyphonique. Les valeurs longues sont utilisées plus souvent aux deux voix supérieures. Le *duplum* s'en différencie sensiblement et son organisation est facilement repérable. Structuré tout d'abord par une longue première phrase dans laquelle la *conduplicatio* puis l'*anadiplosis* assurent sa cohésion interne, il se construit sur des redoublements de motifs. Le *quadruplum* et le *triplum* sont eux aussi élaborés par de courtes reproductions motiviques. Dans la partie "4. a", le *duplum* propose une redite sous la forme d'une *conduplicatio* puis de l'*anadiplosis* et de la *gradatio*, le *quadruplum* utilise aussi la *conduplicatio* tandis que le *triplum* effectue une répétition fondée sur la *complexio*. Il s'agit de brefs rappels de motifs auxquels s'ajoute un traitement en imitations (signes * et *') et ces courtes citations combinées avec le déroulement mélodique très organisé du *duplum* structurent les parties.

Le traitement à deux voix contre une prend ici une plus large ampleur que précédemment.

La seconde partie (“4. b”) est organisée un peu différemment et le *quadruplum* revient à des modalités répétitives plus clairement décelables. Il offre une duplication imparfaite avec une *conversio*, le *duplum* utilisant également la duplication imparfaite. Cette organisation de motifs mélodiques repris assure le lien entre les deux voix. Dans cette seconde phase, le *triplum* ne propose pas de procédés répétitifs clairement identifiables mais le développement mélodique rigoureux des deux autres parties prend en charge son intégration et la cohésion de l’ensemble.

Les trois voix proposent chacune une duplication dans la dernière partie (“4. c”). Le *quadruplum* et le *duplum* offrent une redite imparfaite tandis que le *triplum* est répété parfaitement. La proposition de deux voix contre une reste nette : si l’écriture modale différencie ici les voix (*quadruplum* en cinquième mode), les répétitions mélodiques procurent à cette quatrième partie son unité.

Fig. 20 : **l’agencement de l’*organum***. *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 6 / Vocalises sur *-tum* de *Notum* / * F, f. 2r

Le mot *omnes* se termine par un passage qui peut s’apparenter à une longue cadence conclusive (“5”). Les trois voix sont homogènes et se partagent de rapides motifs en style imitatif. Elles arrivent ensuite sur un accord à quatre voix très dissonant (intervalles de septième et de neuvième)

qui se résoud sur des consonances parfaites, renforçant ainsi d'autant plus l'effet "tension-détente" attendu dans cette conclusion.

L'organisation de tout le passage ne semble pas dépendre uniquement du principe de la répétition. Chaque partie est organisée selon des modalités répétitives et des techniques précises. Sur l'intégralité du mot *omnes*, il s'agit plutôt d'une succession d'événements différenciés auxquels la répétition donne une cohérence.

Si la "micro-forme" repose entièrement sur la répétition, la "macro-forme" n'est pas entièrement dépendante de cette modalité. L'organisation des différents événements sonores à grande échelle est plus une "mise en forme" qu'une véritable structuration. Les unités répétitives qui assurent la cohésion à petite échelle revêtent une fonction structurelle, le tissu polyphonique étant élaboré sur le principe répétitif. A grande échelle, ce n'est pas un moyen d'élaboration. L'*organum* est construit sur le principe de la différenciation qui régit l'ensemble des blocs et les intègre au discours. Dans les grands o*rgana*, la répétition reste donc un moyen de structuration interne et ne joue pas sur la structure globale de l'oeuvre.

Usant d'un tissu polyphonique qui se tend ou se détend au gré de l'événement, les chantres, par la mise en oeuvre structurée des *colores* qui sont des éléments conventionnels d'ornementation, inscrivent leur discours dans un ensemble logique et cohérent. La composition harmonieuse de l'ensemble est ainsi obtenue par une juxtaposition de scènes, groupes de figures aux modalités spécifiques. La structuration d'une pièce dépend d'une succession de blocs différenciés quant à leur fonctionnement et leur organisation. Chacun de ses volets repose sur des modalités répétitives diverses où plusieurs niveaux de répétitions s'imbriquent les uns aux autres mais la structuration des différentes parties entre elles ne revêt pas un caractère véritablement répétitif. L'espace est sectionné en mètres et en figures et le type d'ornementation choisie affirme l'autonomie fonctionnelle de chaque partie. Les contrastes utilisés afin de différencier les divers événements sonores n'altèrent cependant pas la cohésion de l'oeuvre, ils la renforcent au contraire.

Chapitre VII
Les *tripla* et les *quadrupla* : un agencement particulier du discours

Les *tripla* et les *quadrupla* : un agencement particulier du discours

L'apparition de la mesure est une étape marquante dans l'histoire de la polyphonie et c'est dans un cadre désormais plus rigoureux que le chant se développe et s'organise. L'étroite combinaison entre le facteur mélodique et le paramètre rythmique se trouve au cœur de l'organisation d'un nouveau discours musical. La rencontre entre des *colores* d'ornementation et des figures de rythme est propre aux grandes compositions à trois et quatre voix. Si de nombreuses pièces à deux voix - *dupla* et clausules - montrent déjà l'utilisation de techniques de répétition comme le groupement de phrases séquentielles, iso-périodiques et en "antécédent-conséquent" (procédé de "l'ouvert-clos") ou comme la *gradatio* (phénomène de la "marche" mélodique), l'ornementation par la répétition ne revêt pas une fonction de structuration prépondérante. A deux voix, les chanteurs disposent d'une marge de manœuvre relativement étendue quant à la gestion du matériel mélodique. Dans les *tripla* et les *quadrupla*, l'éventail des procédés répétitifs se diversifie et l'utilisation systématique des *colores* s'avère nécessaire lorsque plusieurs parties doivent s'entendre dans une succession de longues et de brèves. Les mélismes sont ainsi divisés précisément en petites figures mélodiques et la répétition s'affiche obligatoirement dans l'étroite association d'un rythme et d'une mélodie.

A. Un degré élevé de contraintes

Dans la polyphonie à trois et quatre voix, la longue ligne du chant est systématiquement sectionnée en courtes unités, en petites phrases. C'est le rôle de la répétition mélodique de faire comprendre cette répartition égale et symétrique des propositions. Accorder de manière congrue le débit de plusieurs voix sur un ténor non mesuré oblige à un contrôle mélodique accru à mesure que les contraintes apparaissent. Remarquons le découpage rigoureux de la vocalise dans le début du *Viderunt Omnes* V. *Notum fecit dominus* (exemple 1, page suivante).

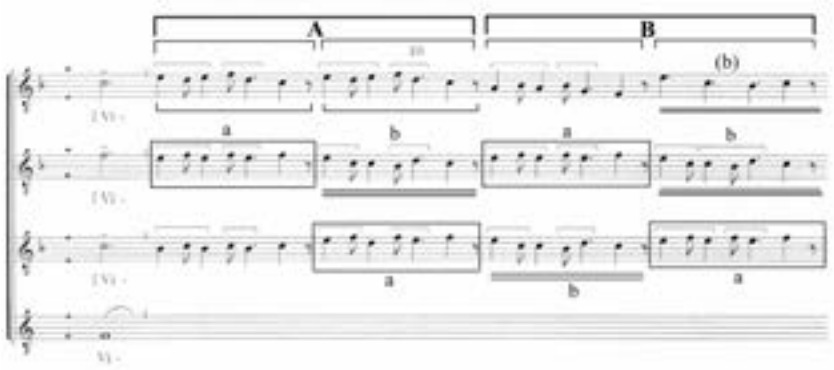

Fig. 1 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 1 / Vocalises sur -*Vi* de *Viderunt* / * F, f. 1r

Cet exemple montre la redite parfaite d'un motif au *quadruplum* et l'utilisation de répétitions mélodiques ("a" et "b") aux deux autres voix. Ce travail de répétition détermine les deux phrases "A" et "B" qui contiennent chacune deux motifs. La redite précise des formules permet de reconnaître très facilement ce passage comme une suite organisée de repères mélodiques fondée sur la symétrie de deux grandes propositions. Ce type d'organisation d'une vocalise cadrée par la redite de motifs s'observe très fréquemment. Les trois parties supérieures fonctionnent ensemble comme dans l'exemple 2 où l'intervention de la redite mélodique intervient au même moment à chaque voix et correspond à la distribution rythmique.

Fig. 2 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / Vocalises sur -*om* de *omnes* / * F, f. 2r

Dans cet exemple 2, de petits motifs répétés se succèdent à l'intérieur de deux grandes propositions ("A" et "B") et la ligne du chant se construit peu à peu par l'addition de ces courtes unités. Cette ordonnance mélodique permet alors d'engendrer un déroulement horizontal plus ample. Dans l'exemple suivant (figure 3, ci-contre), les parties supérieures fonctionnent toujours ensemble

mais elles sont gérées par des modalités répétitives différentes. Deux procédés sont utilisés : le *duplum* et le *triplum* sont construits sur un chiasme au sein duquel s'insère une *conduplicatio* tandis que le *quadruplum* montre une duplication imparfaite de la formule initiale et l'utilisation d'un même motif en fin de phrase (*conversio*).

Fig. 3 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 3 / Vocalises sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

Ce procédé qui consiste à opposer mélodiquement deux voix à une autre est couramment employé. La construction à "deux voix contre une" fait partie de l'éventail de possibilités permettant d'organiser la mélodie des parties supérieures. Le fait de les différencier par la technique de répétition utilisée ne change rien à l'intégration mélodique des voix. L'illustration 4 (page suivante) montre maintenant les trois parties organisées selon des procédés mélodiques similaires dans la proposition "1". Dans cette proposition, le *quadruplum* effectue une première duplication imparfaite suivie d'une reproduction parfaite tandis que le *duplum* et le *triplum* utilisent deux fois la redite parfaite. La phrase "2" est basée quant à elle sur le principe du "deux voix contre une" : le *duplum* et le *triplum* effectuent ensemble le même type de répétition (duplication imparfaite) alors que le *quadruplum* se contente de quelques rappels motiviques relativement restreints. L'intérêt de cet exemple se situe également au niveau du signe *. La *quadruplum* énonce la formule *la-si-do* qui est répétée au même moment que la seconde duplication parfaite au *duplum* et au *triplum* alors que le *quadruplum* n'a pas son *ordo* interrompu comme les deux autres voix. La répétition mélodique intervient pourtant au même instant à toutes les parties supérieures.

Fig. 4 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 10 / Vocalises sur *-cit* de *fecit* / * F, f. 3r

Les exemples observés jusqu'à présent montraient des propositions mélodiques où les *ordines* sont superposés et les *divisiones modi* alignées verticalement. Avec l'exemple 4, nous venons de remarquer que la redite rigoureuse de formules confère aux parties supérieures une cohérence même lorsque celles-ci n'ont pas leur *ordo* sectionné au même instant. L'exemple 5 propose maintenant une configuration où les vocalises ne marquent pas de pause dans leur seconde partie.

Fig. 5 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Vocalises sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

Les trois voix sont organisées selon un schéma mélodique semblable (petites *gradatio* et *complexio* sous forme d'*epanodos*) mais à la fin de la phrase, il n'y a pas d'arrêt de la ligne de chant. La répétition mélodique intervient pourtant au même instant aux trois voix (signe *) sans que la découpe rythmique imposée par le silence intervienne à nouveau.

L'exemple 6 montre également des formules mélodiques aux trois voix supérieures qui sont répétées au même instant (duplications imparfaites au signe *), le *duplum* interrompant sa vocalise contrairement aux deux autres voix. La distribution régulière des propositions dépend d'une organisation mélodique rigoureuse. L'intégration des voix est rendue effective par une répétition très précise.

Fig. 6 : *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 26 / Vocalise sur *-mi* de *domine* / * F, ff. 6v-7r

Remarquons ce contrôle du débit mélodique dans les exemples 7 et 8 (page suivante). Dans l'exemple 7, la redite intervient exactement là où une autre se termine. La distribution des motifs repris assure le contrôle mélodique de chaque voix et donne à la ligne du chant une organisation prévisible et contrôlée. Les vocalises apparaissent parfaitement gérées par les redites motiviques (procédé de l'imitation) et c'est cette répétition qui assure un décalage régulier. L'organisation des consonances est étroitement liée à la reprise des motifs et le chant se développe selon une suite de valeurs rythmiques précises et de motifs mélodiques régulièrement distribués.

La superposition des voix montrée dans l'exemple 8 s'organise autour d'une ornementation clairement identifiable. Au moment où le *duplum* répète son motif *do-si-do-fa-la-do* (signe *), le *triplum* et le *quadruplum* entonnent une nouvelle proposition mélodique. Ensuite, le motif répété au *duplum* (signe +) s'arrête précisément là où commence l'imitation par le *triplum* du motif *fa-mi-ré-do* auparavant énoncé par le *quadruplum*. A cette voix,

le silence qui sépare *fa-mi-ré-silence-do* n'a pas d'incidence sur la coordination du débit mélodique. Par contre, la répétition mélodique semble en avoir une puisque ce n'est pas sur cette pause mais bien sur la fin de la formule du *quadruplum* (sur le *do*) que le *duplum* propose un nouveau motif (signe +' : *la-si-sol*).

Fig. 7 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 12 / Vocalises sur *-an* de *ante* / * F, f. 3v

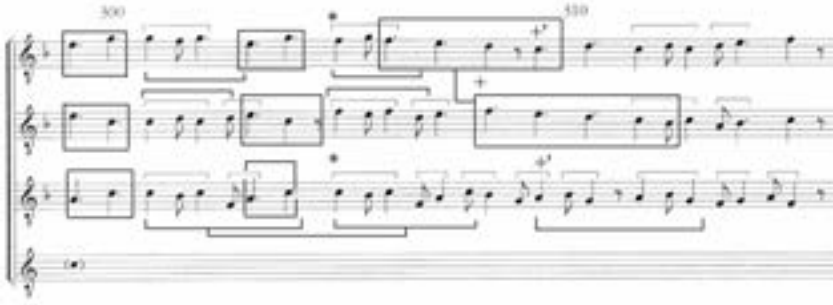

Fig. 8 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 5 / Vocalises sur *-om* de *omnes* / * F, f. 2r

La répétition mélodique apparaît comme un moyen déterminant afin de faire correspondre les motifs et agencer plusieurs parties. Chanter à trois et quatre voix sur un ténor non mesuré engendre un degré de contraintes rythmiques et mélodiques élevé. Organiser de façon cohérente plusieurs phrases nécessite de mettre en place des procédés de répétition prévisibles dans un espace plus rigoureux. La suite ordonnée de formules et leur distribution procède d'une organisation fondée sur la répétition mélodique et elle s'exprime dans un cadre de proportions que nous étudions à présent.

B. La musique dans un cadre de proportions

Dans les *tripla* et les *quadrupla*, de nouvelles normes d'expression et de style sont fixées : formules mélodiques répétées, règles de consonances, carcan du mètre. Au sein d'un nouveau rapport espace-temps, les *colores* ordonnés dans un mètre organisent le chant à plus ou moins grande échelle, les mélismes se déroulant d'un point de consonance à un autre dans une succession d'*ordines*. La composition de l'*organum* est tributaire d'une combinaison harmonieuse de figures dans un mode.

1. L'organisation de la polyphonie dans un parcours de consonances

Sur une seule note tenue du plain-chant, les vocalises prennent une très grande ampleur : observons comment elles s'accordent dans le graduel *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* à la fin du répons (exemple 9). L'organisation du débit chanté s'exprime dans un parcours de consonances et de dissonances. D'un point à l'autre de la phrase, les lignes du chant se développent selon la règle fondamentale de la proportion. Les "points d'appui" que nous nommons tensions (dissonances) et détentes (consonances) se conjuguent avec les unités mélodiques répétées. La première phrase " A" se déroule selon le schéma "tension-tension" puis la répétition cesse (signe *) afin que les voix effectuent la cadence (détente : consonance de quinte).

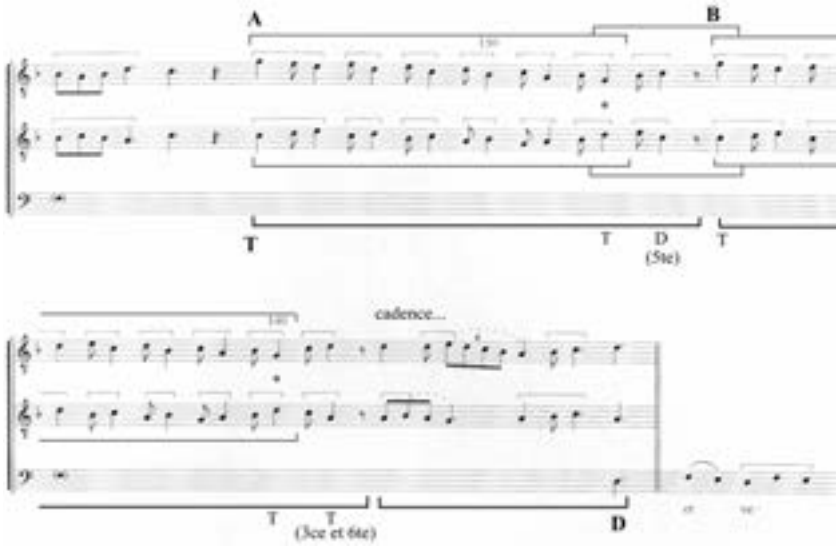

Fig. 9 : *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 132 / Vocalises sur *-cta* de *Benedicta* / * F, ff. 29r-29v

La seconde partie “B” reprend le même motif et lorsque la redite se termine (signe *), le repos s’effectue cette fois sur une tension (tierce et sixte). Celle-ci se prolonge sur la cadence finale avant la réunion des trois voix sur la fin du répons.

Dans l’illustration 10, la phrase se comprend encore comme deux propositions égales. La reprise des éléments mélodiques dans la deuxième partie de la phrase (le *triplum* reprend le motif du *quadruplum*) donne un débit des voix équilibré tant au niveau linéaire que sur le plan vertical. La répartition des motifs se superpose avec la distribution des consonances et des dissonances.

Fig. 10 : *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 137 / Vocalises sur *non* / * F, ff. 30r-30v

Les figures de répétition se déroulent et s’appuient sur des rapports de proportions à intervalles réguliers. L’exemple 11 montre un traitement à “deux voix contre une” (*duplum* et *triplum* opposés au *quadruplum*) dans une succession de détentes et de tensions. Dans cette relation harmonique qui se répète cinq fois de suite, les motifs du *quadruplum* sont décalés par rapport aux deux autres parties mais ils se terminent au moment même où le *triplum* et le *duplum* entonnent les leurs (signe +). Ce décalage mélodique très précisément organisé par la répétition s’intègre parfaitement dans l’alternance régulière des consonances et des dissonances. Dans la première proposition (sur “a” et “b”), la fin du motif au *quadruplum* et le début de la répétition au *duplum* et au *triplum* correspondent à une détente du débit chanté tandis qu’ensuite, c’est le début de la redite au *quadruplum* qui s’accorde avec la tension des deux parties inférieures (sur “c”, “d” et “e”). La distribution récurrente de consonances et de dissonances est remarquable par l’agencement rigoureux de la répétition mélodique. Celle-ci nous permet de

déterminer les points de rencontre successifs qui encadrent les vocalises entre deux notes énoncées par le plain-chant.

Fig. 11 : *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 17 / Vocalises sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

Dans le cas de l'exemple 12, l'identification de la découpe verticale de la phrase passe à nouveau par la reconnaissance des diverses répétitions. Elles interviennent tout d'abord parfaitement ensemble avant d'être chantées de façon décalée (au signe +). La distribution mélodique organisée en figures permet aux voix de s'accorder harmonieusement, introduisant de plus une différenciation dans le parcours harmonique.

Fig. 12 : *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 18 / Vocalises sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 5r

La phrase “A” est ainsi fondée sur une succession de détentes et de tensions tandis que la proposition “B” est agencée dans un redoublement de tensions qui fait désirer d’autant plus la résolution *la-ré-la-la*.

Comme la ligne mélodique se découpe en courtes propositions, de même les voix supérieures s’accordent verticalement à intervalles réguliers. La technique de la marche mélodique sur une petite dimension et les courtes imitations de l’exemple 13 donnent à entendre la phrase comme la succession conjointe de formules répétées et de points de rencontre (signe *).

Fig. 13 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 2 / Vocalises sur -*Vi* de *Viderunt*/ * F, f. 1r

Le même phénomène s’observe sur une plus grande échelle (exemple 14, page suivante). Les points d’impacts sur lesquels les voix supérieures se rejoignent pour former la consonance (signe *) correspondent aux motifs organisés en diverses répétitions parfaites, imparfaites et en imitations.

D’une rencontre à une autre, la phrase se construit sur la répétition et ses figures, l’organisation mélodique des voix se conjugant très habilement avec l’agencement vertical. Les voix ont pour objectif de s’accorder selon une congruence obligée. Cet endroit de la proportion, ce repère, est déterminé par la répétition et ses figures qui, en cadrant régulièrement le déroulement de la phrase, lui donnent un caractère prévisible. La répétition dessine les contours du chant et répartit conjointement petites unités répétitives et sectionnement harmonique des parties supérieures. L’espace sonore se définit plus précisément selon un double phénomène mélodique et harmonique. Les parties s’arrangent en figures en fonction desquelles s’opèrent des points de rencontre - comme des relais entre deux notes tenues

du ténor - sur lesquels le débit chanté peut “rebondir”. L’ornementation flèche ce parcours et organise la succession des diverses phrases. Le chant se développe selon l’addition régulière d’unités ornementales. Les voix sont intégrées par la répétition mélodique qui apparaît comme le moyen de structurer les vocalises de manière à ce qu’elles se rejoignent. L’agencement des vocalises “en figures” n’a donc pas pour unique fonction de contrôler le déroulement mélodique d’une seule voix. La répétition mélodique est le lien structurel qui permet aux voix de s’organiser entre elles.

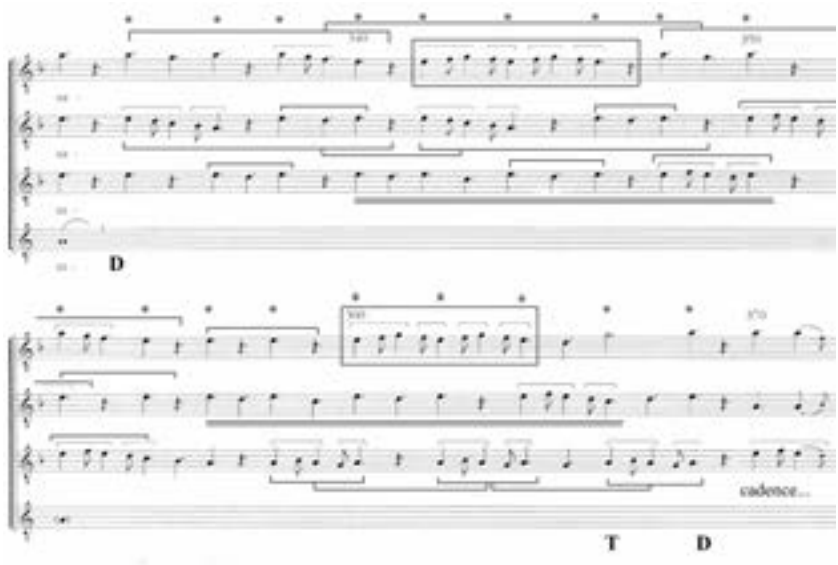

Fig. 14 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 11 / Vocalises sur *-sa* de *salutare* / * F, f. 3v

Dans les grandes compositions à trois et quatre voix, l’agencement du discours en *colores* dans un parcours de consonances se conjugue avec un troisième paramètre : le schéma de composition que nous étudions ici s’exprime dans une mesure. La construction ornementale des vocalises se pose sur un espace rythmique désormais maîtrisé. Un nouveau cadre sonore est proposé dans les *organa* triples et quadruples qui combinent dans un parcours de consonances les paramètres mélodiques et rythmiques. L’élaboration des voix supérieures est fondée sur la correspondance entre les ornements et les *ordines* rythmiques. Cette juxtaposition de figures dans une succession de longues et de brèves est à considérer attentivement. Si la répétition mélodique structure véritablement la polyphonie, sa relation au temps doit être mise en perspective.

2. Orner une mélodie sur un mode

La distribution régulière des éléments mélodiques et la répartition des formules modales se combinent afin d'agencer les parties supérieures. Si nous pouvons distinguer différentes lignes rythmiques superposées selon une alternance des consonances et de dissonances, c'est par la constitution des vocalises en motifs répétés. La distribution de ces motifs survient à des endroits précis dans le débit chanté. L'ornementation est placée de manière à ce que les différents éléments du discours - rythmiques, mélodiques et harmoniques - coïncident entre eux. La vocalise est sectionnée conjointement en unités mélodiques et rythmiques.

Dans l'exemple suivant (exemple 15), la répétition intervient à des endroits que nous nommons des "endroits-clés" (signe *), elle agit toutes les deux longues comme un repère essentiel dans le débit chanté *sine littera* (une longue équivaut à une noire pointée dans les transcriptions). Dans les trois parties "a", "b" et "c", les voix suivent une organisation mélodique très rigoureuse. Une même ligne mélodique est d'abord énoncée au *quadruplum* sur douze longues. Le motif *ré-do-ré* répété deux fois en "a" est ensuite repris par le *triplum* en "b" avant de revenir au *quadruplum* dans la partie "c". Conjointement à cette redite parfaite, les parties proposent d'autres procédés de répétition. Le *triplum* et le *duplum* en "a" opèrent une *conduplicatio* avec le motif *la-sol-la-si(b)* et la répétition intervient sur la troisième longue du *quadruplum*. La reprise mélodique survient toutes les deux longues et les trois ensembles "a-b-c" sont élaborés selon ce schéma précis. Dans la partie " b", le *duplum* varie son mode de répétition et l'effectue sur quatre longues.

La reprise reste toujours coordonnée avec celle des deux autres voix. Le *duplum* modifie encore son chant dans la partie "c" (100-106) et ne reprend pas la réitération de motifs qu'il avait jusqu'alors. Son déroulement se greffe cependant sur le cadre mélodique et rythmique des autres parties. Au bout de deux longues, le *duplum* rejoint les deux voix supérieures sur la consonance (102), puis procure la tension avec le *sol* (104) et attire enfin le repos sur l'accord de quinte (106). La dernière partie "d" montre ensuite une répétition qui arrive également après deux longues (*la-fa-sol-la* au *triplum* et *ré-si-do-ré* au *duplum* : il s'agit de la reprise du motif du *quadruplum* à la fin de "b"). Lors de la cadence, les voix cessent ce déroulement de figures et "déchantent" avant de se rejoindre.

Fig. 15 : *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 16 / Vocalises sur *-de* de *Sederunt* / * F, f. 4v

La coordination des parties est subordonnée aux figures mélodiques régulièrement disposées. La répétition se pose sur le mode à des “endroits-clés” et elle agit comme un repère ornemental dans le déroulement du chant. L’exemple 16 (page suivante) propose encore une répétition mélodique qui s’effectue à intervalles réguliers et sert de points d’appui aux mélismes. Chaque partie dispose son ornementation sur le mode et la répétition intervient à un endroit-clé (au signe *), fonctionnant comme un repère auditif dans l’enchaînement des longues et des brèves. Les voix sont ainsi régulièrement ponctuées par les figures et le débit chanté est cohérent grâce à une réitération mélodique très ordonnée. Le *quadruplum* donne à entendre les motifs “a” et “b” deux fois tandis que le *triplum* et le *duplum* s’appuient sur une duplication imparfaite, le *duplum* effectuant de surcroît une *repetitio*.

Ensuite, le *quadruplum* et le *triplum* proposent ensemble une *conversio* (en “c”) pendant que le *duplum* s’ordonne par la duplication des motifs *fa-sol-la* puis *fa-sol-la-si* énoncés chacun deux fois. La segmentation du mode en motifs répétés - division mélodique de l’*ordo* - oriente le chant.

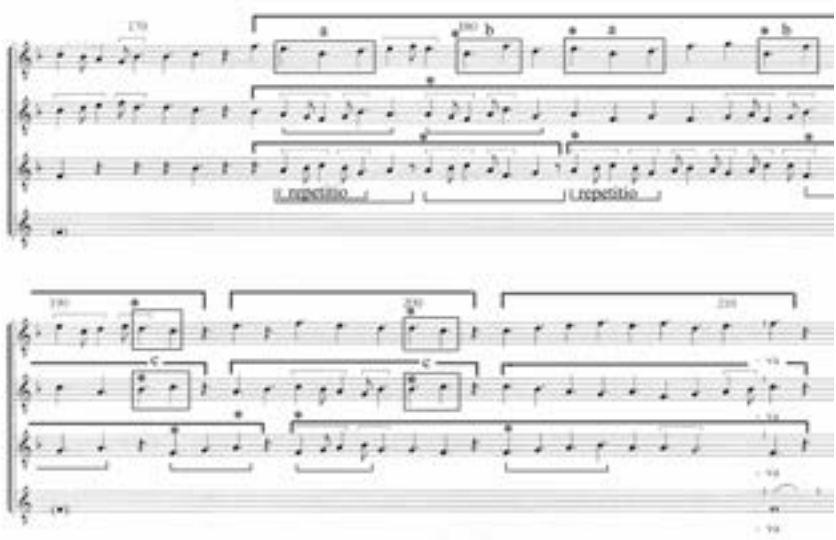

Fig. 16 : *Sederunt principes* V. *Adiuva me domine* : RoeS 21 / Vocalises sur *-iu* de *Adiuva* / * F, f. 6r

L’étroite correspondance entre les divers éléments rythmiques et mélodiques du discours se retrouve dans les nombreuses configurations où le ténor n’est pas mesuré. Les chanteurs font coïncider au sein du mode les segmentations rythmiques avec les divisions mélodiques. Les “endroits-clés” déterminés par la répétition de motifs sont autant de points d’appui qui donnent au passage son articulation. A ces endroits (marqués par le signe * dans l’exemple 17 ci-contre), les formules reçoivent un “accent” sur lequel elles peuvent rebondir et autour duquel elles peuvent se retrouver.

Faire correspondre plusieurs formules modales entre différentes voix nécessite une répétition encore plus précise. Plus qu’une “accentuation” - repère mélodique - qui s’effectue à des endroits-clé, l’entente entre les parties est subordonnée à une division en figures de l’*ordo* lui-même. Ce que l’on répète ce n’est pas seulement un motif mélodique à des endroits-clés, c’est une figure circonscrite précisément dans un mètre donné. Les motifs sont répétés au même moment et dans le même espace. Le développement et la reprise de figures ornementales vont de pair avec la distribution rythmique des formules.

Fig. 17 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 9 / Vocalises sur *-fe* de *fecit* / * F, f. 3r

Dans l'exemple 18, le *triplum* construit sa vocalise selon le procédé de l'*isocolon* et la phrase est divisée en deux parties égales "a" et "b". Sur ce *parallelum membrum*, le *duplum* déroule sa mélodie et les figures qu'il répète interviennent au même moment dans chaque partie. La première redite (duplications parfaite et imparfaite) tombe sur la tension (unités 6-7-8) et partage mélodiquement chaque membre de phrase en deux parties. La seconde reprise se situe à la fin de la phrase "b" où sur les unités 9-12, les voix s'échangent leur motif (*ré-si-do* et *ré-mi-fa*). L'organisation par la répétition donne aux vocalises un appui mélodique (signe *) qui se combine étroitement avec l'ordonnance du mode rythmique.

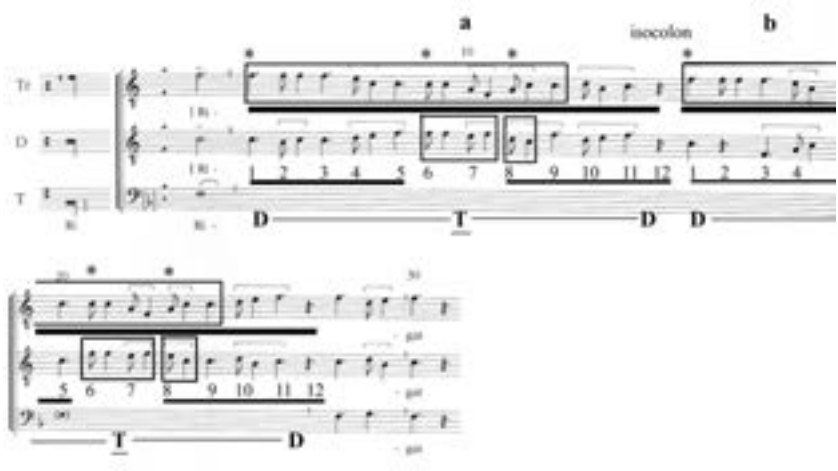

Fig. 18 : *Abiecto* V. *Rigat ora lacrimis* : RoeS 256 / Vocalises sur *-Ri* de *Rigat* / * Mo, f. 21r

Les illustrations suivantes montrent maintenant l'étroite correspondance entre la figure mélodique et le mètre. L'unité de comptage en chiffres arabes prend pour étalon la longue parfaite (une unité est égale à une noire pointée dans les transcriptions). Dans l'exemple 19, les *ordines* des trois voix correspondent (première phrase "a") mais dans la seconde partie (proposition "b"), il n'y a pas de sectionnement de la ligne modale. Les séparations de la formule rythmique par la duplication du motif au *triplum* et la répétition au *quadruplum* et au *duplum* surgissent pourtant dans la seconde partie "b" au même endroit que dans la première énonciation, sur la cinquième unité (au signe *).

Fig. 19 : *Viderunt omnes* V. *Notum fecit dominus* : RoeS 4 / Vocalises sur *-runt* de *Viderunt* / * F, f. 1v

Les figures entendues dans un mètre font comprendre la succession de longues et de brèves comme une séquence rythmique et mélodique organisée et préconçue. Les voix se superposent harmonieusement grâce à une division du mode en *colores*. Au sein même de l'*ordo*, une construction en figures se greffe sur les unités métriques et la distribution rythmique s'envisage en fonction de son organisation mélodique.

Remarquons encore dans les exemples 20 et 21 la correspondance entre la figure mélodique et l'unité métrique. Dans l'illustration 20 (ci-contre), les deux sections "a" et "b" suivent un schéma rythmique identique de deux unités + trois unités + trois unités. C'est sur la troisième longue que la *repetitio* intervient en "b" (signe *), suivant ainsi la logique ornementale de "a" (au signe *). La répétition mélodique permet de sectionner l'*ordo* en "2 +3+3". Dans l'exemple 21, la superposition du mètre aux deux voix correspond également à la reprise des motifs (*gradatio*, signe *).

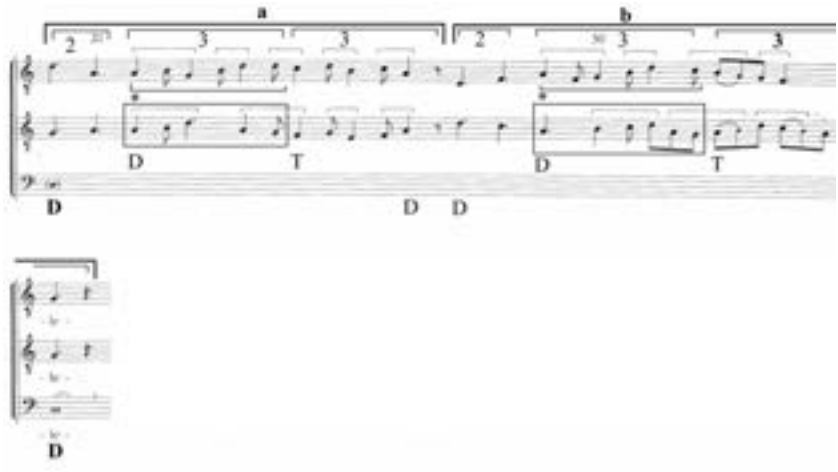

Fig. 20 : *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 154 / Vocalises sur -*Ath* de *Athleta* / * F, ff. 32v-33r

Fig. 21 : *Benedicta* V. *Virgo dei genitrix* : RoeS 137 / Vocalises sur -*ca* de *capit* / * F, f. 30v

Sur une plus grande échelle enfin, observons la combinaison ordonnée de motifs étroitement liée à la distribution des formules rythmiques. Dans l'exemple 22 (page suivante), nous remarquons dans un premier temps une succession de figures structurantes qui agissent au niveau d'une seule voix et qui concourent également à agencer les parties supérieures. En "A", remarquons la *repetitio* au *triplum*, l'*isocolon* au *duplum* et en "B" la *gradatio* au *triplum*. La reprise des motifs permet ici de structurer chaque voix lors de son déroulement mélodique. Le chiasme en "A" organise rigoureusement les parties supérieures qui se développent de façon ordonnée. En "B", la redite régulière de motifs mélodiques qui se superposent (la *gradatio* au *triplum* et l'*isocolon* avec anadiplose au *duplum*) autorise un agencement très précis des voix. Organisation du chant par la répétition, parcours de consonances et distribution des figures selon une succession de longues et de brèves se retrouvent ensemble dans un même tableau.

Fig. 22 : *Preciosus* V. *Athleta* : RoeS 156 / Vocalises sur -*Glo* de *Gloria* / F *, ff. 33r-33v

Ces exemples ont montré la coïncidence entre des figures de répétition et les unités métriques. Le débit chanté combine cellules rythmiques et mélodiques. L'alternance de longues et de brèves est organisée aussi selon un schéma ornemental. Chaque voix chante plusieurs émissions d'une formule modale donnée et l'entente entre les différentes *ordines* des voix supérieures correspond à une division rythmique et mélodique des vocalises. Sur un ténor non mesuré, la superposition des formules modales s'accompagne d'une répartition des ornements, d'un agencement du mètre en figures mélodiques de répétition.

La concordance entre les figures mélodiques de répétition et les formules rythmiques nous intéresse car cette entente entre des *colores* et le sectionnement des vocalises en séries de longues et de brèves est particulière aux *tripla* et aux *quadrupla*. Pourquoi répéter des motifs mélodiques comme autant de figures ornementales et les afficher dans un mètre ? Les *colores* sont concernés par le rythme et la métrique et la distribution de formules mélodiques au sein d'un mètre n'est pas fortuite. La modalité est contraignante, elle procure un cadre au déroulement du chant et permet de faire correspondre une figure musicale à son expression dans le temps. Une telle organisation permet d'appréhender les éléments du discours comme de petits segments brefs et concis dont la succession s'organise autour de la répétition mélodique. Les formules modales acquièrent alors une consistance par une ornementation en figures que la seule alternance de longues et de brèves ne peut mettre à jour. L'association entre des techniques rhétoriques d'ornementation et des procédés rythmiques issus de la prosodie est remarquable car elle concerne l'élaboration de l'*organum* à plusieurs niveaux. Tout l'éventail de combinaisons que nous avons étudié agence les vocalises à petite et grande échelle. Une consonance est développée grâce à une ornementation ordonnée : c'est tout un jeu maîtrisé, basé sur la répétition et le *color* qui oriente le chant et "met en forme" le discours.

Cette mise en forme nécessite une entente préalable autour d'éléments fixes : la consonance, une ornementation en *colores*, la récurrence du mètre. Dans ce cadre, c'est ensuite aux chanteurs de mettre en scène des techniques variées, d'utiliser plusieurs possibilités ornementales. La consonance de départ est saturée par des figures choisies et chantées sur un déroulement donné de longues et de brèves. Cette amplification par ornementation et saturation sonore est prétexte à un jeu de figures et donne lieu à un exercice intellectuel de très grande qualité avec ses règles ludiques et cérémonielles. Lors de cette *disputatio* polyphonique, le chantre associe à une situation donnée une figure ornementale. Entre hasard et nécessité, la *repetitio* et le *color* unifient l'édifice en beauté ... et en raison.

Il y a une connivence, un phénomène d'entente collective entre ceux qui ont en charge la Parole. Les solistes exécutants se font intercesseurs de la collectivité, ils transmettent et libèrent le Verbe, s'acquittant de leur charge avec magnificence. Ce type de commentaire montre une "mise en forme" originale du discours et produit un intelligible particulier. Le discours est conçu par des esprits qui appréhendent la réalité de la même manière. L'*organum* agrémenté par le *color* et la *repetitio* unit la collectivité autour d'une sensation partagée et d'un mode de construction mentale commun. Le chant est compris par l'assemblée des clercs qu'il lie rituellement et

intellectuellement. S'appuyant sur les données rhétoriques de l'*elocutio* et les techniques de la grammaire, il témoigne d'une très grande maîtrise de la parole et oriente la composition vers un degré très élevé de contraintes qui s'exprime dans un cercle de spécialistes virtuoses avertis des secrets de leur art. Dans ce phénomène d'entente d'une très haute expression intellectuelle, la mémoire et la langue latine tiennent une place fondamentale. Afin de déterminer le rôle dévolu à l'ornementation et au mètre, c'est vers une manière commune d'appréhender et d'interroger la réalité, celle d'une élite de clercs, que nous nous tournons dans le dernier chapitre de cette étude.

Chapitre VIII
Chanter et se souvenir

Chanter et se souvenir

Dans une phrase strictement agencée par la répétition et ses figures, la superposition des formules mélodiques et leurs relations avec les formules modales dans les *tripla* et *quadrupla* doivent être encore affinées. Le mode rythmique est-il un facteur déterminant pour organiser une ligne de chant et l'entendement des propositions mélodiques entre elles procède-t-elle de la division de ce mode en plusieurs *ordines* ? Comment répéter et combiner une ou plusieurs formules mélodiques sur un schéma récurrent de longues et de brèves et quelles sont les fonctions de l'*ordo*, du phénomène de la division ? Le cadre métrique dans lequel évolue l'ornementation n'est pas fortuit. Le déploiement et la distribution de diverses figures sur un "ronronnement" métrique mécanique nécessitent en effet la constitution obligée d'un stock de *colores* comme des figures de son concernées par le rythme et la mesure.

La polyphonie élaborée à trois et quatre voix suppose la création d'un rapport nouveau entre l'émission du son et sa perception. Comment utiliser des techniques de répétition et en faire des propositions structurantes du chant ? La répétition mélodique organisée en figures a pour fonction de sectionner le débit des voix en courtes unités mélodiques reconnaissables, de les distribuer selon un caractère contraint - inhérent à la figure de répétition - que l'on peut prévoir. Ce ne sont pas tant les formules mélodiques en elles-mêmes qui retiendront notre attention mais la manière dont elles sont modelées dans un temps plus précisément mesurable. De quoi procèdent leur organisation, leur distribution ? Se donner une distance et savoir la remplir, la figure circonscrite dans un mètre donné : le discours musical utilise les formules mélodiques à la manière des *colores rhetoricae* et l'existence d'un rapport de temps entre les divers éléments du discours appelle la mise en place d'éléments conventionnels d'ornementation (les figures) et de mémorisation (le mètre). L'étude des relations entre les données poétiques et la pratique musicale doit permettre d'affiner cet usage spécifique des *colores* dans les *tripla* et les *quadrupla*.

A. Répétition et mémorisation

Afin de comprendre les relations entre les figures musicales de répétition et les *colores* de rhétorique, nous devons réfléchir sur la versification et son usage. La mise en vers est couramment employée à des fins didactiques et les XII^e^ et XIII^e^ siècles montrent un très grand intérêt pour la versification classique dans tous les domaines [1]. Ainsi, dans sa principale œuvre poétique, *Hystorie sacre gestas ab origine mundi*, composée dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, le compositeur Léonin met les huit premiers livres de l'Ancien Testament en vers [2]. Poussé par les mêmes préoccupations pédagogiques, Matthieu de Vendôme enseignait l'art de faire des vers dans son *Ars versificatoria* et le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu qui s'adressait aux étudiants fut utilisé partout. La versification occupe la première place dans les exercices scolaires et après les exercices grammaticaux de la *declinatio*, les élèves s'exerçaient au *metrum*. A partir du XII^e^ siècle, les lettrés sont victimes d'une "véritable fureur de la versification" au point que le chapitre de Cîteaux en 1199 doive défendre aux moines blancs de faire des vers [3].

La versification ne témoigne pas seulement d'un intérêt didactique ; elle s'ancre dans une forte préoccupation de la mémoire. Les vers sont plus faciles à retenir et beaucoup de traités sont mis en vers pour des raisons mnémoniques [4]. C'est la méthode la plus commune de mémorisation et elle était appliquée pour de très nombreux sujets. Des catalogues entiers rimés des librairies médiévales étaient ainsi mémorisés par les clercs et il est fréquent que le poète présente dans son prologue le matériel en vers afin qu'on se le rappelle mieux. La popularité de la versification à des fins mnémotechniques n'a pas été démentie jusqu'à la Renaissance et en 1443, Lorenzo Valla compose une nouvelle grammaire en vers afin de remplacer le *Doctrinale* [5]. Le mètre est clair et bref, et s'il a une valeur didactique et littéraire hautement appréciée, il aide également à mieux retenir les choses [6].

La poésie (*sermo metricus*) est plus efficace que la prose (*sermo prosaicus*) car elle autorise "un apprentissage plus aisé, une mémorisation plus solide et grâce à son caractère synthétique, jette plus de clarté sur la matière" [7].

1. M. Chesnutt et H. Specht, *The Saint-Omer Art of Poetry. A Twelfth-Century Anonymous* "Ars Poetica" *From a Manuscript at Saint-Omer*, Odense, 1987, p. 28.
2. Voir C. Wright, "Leoninus, Poet and Musician", *JAMS*, 39 (1986), p. 16.
3. P. Delaye, "L'organisation scolaire au XII^e^ siècle", *Traditio*, 5 (1947), p. 235.
4. P. Bourgain, "Scolaire (Livre)", *Dictionnaire du Moyen Age* (C. Gauvard, A. de Libera et M. Zink, dir.), Paris, 2002, pp. 1298-1299.
5. A.-M. Busse-Berger, "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony" …, p. 276.
6. Voir A. Grondeux, *Le* Graecismus *d'Evrard de Béthune à travers ses gloses. Entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Turhout, 2000 (*Studia Artistarum*, 8), p. 37.
7. J.-Y. Tilliette, "La musique des mots. Douceur et plaisir dans la poésie latine du Moyen Age", *Rencontres Médiévales Européennes : Rhétorique et Poétique au Moyen Age, Actes du*

La méthode communément utilisée de mettre en vers les textes afin de favoriser l'enregistrement des notions nous intéresse. L'apprentissage du clerc est fondé en partie sur la mémoire et la force du "par-cœur" : comment faire pour se souvenir, répéter cette musique ? La *musica mensurabilis* associe la modalité à la prosodie et la définition des six modes rythmiques par Jean de Garlande est calquée sur celle établie dès 1199 par Alexandre de Villedieu dans son *Doctrinale* [8]. La connexion est clairement établie entre les anciens mètres poétiques et les modes rythmiques musicaux. Le fait n'est pas isolé comme l'ont montré les études de Sandra Pinegar ou de Michel Huglo [9]. Débiter le temps musical en unités désormais comptables, établir un rapport précis entre des longues et des brèves : les successeurs de Jean de Garlande n'auront de cesse de rappeler cette relation. Vers 1260-1280, l' "Anonyme VII" définit ainsi le terme *modus* :

> "*Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longes et breves; vel aliter : modus est quidquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium*" [10].

Si la relation entre la définition des modes rythmiques proposée dans les traités de la *musica mensurabilis* et les règles de la prosodie est établie en théorie, la façon dont la musique a utilisé *de facto* les principes et les méthodes de la poésie didactique n'est pas claire. De plus, la terminologie ne rend pas les choses aisées dès lors que l'on compare musique et poésie. La poésie qualitative dépend de l'accent de la syllabe (distinction entre syllabe accentuée et non accentuée) et la poésie quantitative est en rapport avec la longueur, avec la quantité de la syllabe (distinction entre syllabes longues et courtes). En musique, le mètre a rapport aux temps forts et légers - la pulsation - et se rapproche ainsi de la poésie qualitative ; le rythme quant à lui se détermine par les temps longs et brefs - la valeur ou la longueur - et correspondrait alors à la poésie quantitative. Les positions divergent lorsqu'il s'agit de savoir quelle influence a eu la poésie didactique, très en vogue dans les milieux lettrés, sur le rythme modal. Leo Treitler pense que ce rythme

colloque à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001 (A. Michel, éd.), Turhout, 2003, p. 130.

8. *Doctrinale* (Pars III, Cap. X : *De syllabarum quantitate*, v. 1561-1569) édité par D. Reichling, p. 100.

9. S. Pinegar, "Exploring the Margins : A Second Source for Anonymous VII", *JMR*, 12 (1993), p. 238 et M. Huglo, "La notation franconienne : antécédents et devenirs", *CCM*, 3 (1988), pp. 127-128.

10. *De musica libellus* (traité de l' "Anonyme VII") édité par C.E. de Coussemaker : CS I, 378-383 (p. 378). Traduction de O. Cullin, *Brève histoire de la musique au Moyen Age*, Paris, p. 115 : "Le mode est dans la musique la mesure ordonnée du temps en longues et brèves ou bien encore le mode est ce qui se développe dans une mesure appropriée de notes longues et courtes". Voir également à ce sujet J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge Mass., 1986, p. 423.

modal ne relève pas de la poésie quantitative et qu'il est essentiellement dépendant d'autres paramètres comme le traitement des consonances et des dissonances, l'articulation mélodique de la phrase [11]. William W. Waite plaide lui pour une compréhension des modes rythmiques à l'aide des mètres quantitatifs de l'ancienne poésie [12]. Mètre ou rythme, mètre et rythme ? Constituant les paramètres fondamentaux de la versification, on les confond souvent, ce qui rend malaisé la perception des mécanismes du vers. Les poètes ne se sont guère exprimés clairement sur la question et selon Henri Suhamy, cela s'explique "par la conception globale qu'ils ont de leur art" [13]. L'étymologie ne donne pas de réponse décisive et l'usage lexical n'est pas d'un plus grand secours. Entre le mot mètre, confiné dans le glossaire spécialisé et le mot rythme "aux connotations euphorisantes, qui signifie trop de choses et finit par englober la métrique toute entière" [14], il y a effectivement de quoi se perdre.

Nous avons montré que la structuration de la polyphonie procède d'une suite de longues et de brèves divisées en formules rythmiques et d'une distribution rigoureuse en figures de répétition. Lors des longs passages mélismatiques, les longues et les brèves sont divisées "en quantité" et à cette distribution métrique s'adjoint un traitement ornemental du mode qui agit comme un lien structurel entre les voix supérieures. La *divisio* rythmique du mode s'accompagne d'une segmentation mélodique en figures.

La *divisio* est un paramètre fondamental du rythme modal qu'il faut évoquer ici et l'ornementation des voix a partie liée avec cette méthode de mémorisation. La combinaison répétée de groupes de longues et de brèves est une caractéristique essentielle de la modalité et montre que celle-ci entretient des relations privilégiées avec la poésie quantitative. Quelles sont-elles ? Une des caractéristiques des modes rythmiques tels qu'ils furent décrits par les théoriciens est leur caractère très peu flexible. Cette rigidité a pu remplir une fonction que des rythmes plus souples n'étaient pas à même de satisfaire : la modalité utilise, tout comme la poésie quantitative, la technique de la versification et la succession de longues et de brèves à des fins didactiques et mnémoniques. Les relations entre le rythme modal et la poésie quantitative s'observent effectivement par l'ordonnance de longues et de brèves divisées

11. L. Treitler, "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *MQ*, 65 (1979), p. 545. Le musicologue pense que la poésie métrique a accordé progressivement l'importance à l'accent plutôt qu'à la durée.

12. W.G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony : Its Theory and Practice*, 2 vol., New Haven, 1954, I, pp. 29-37. Sur ces questions et pour un récapitulatif, voir A.-M. Busse-Berger, *op. cit*., pp. 278-279.

13. H. Suhamy, *La poétique*, Paris, 1986, p. 54.

14. *Ibid.*, p. 54.

en courtes unités. La versification permet d'organiser un long passage et de s'en souvenir en le divisant en petits segments réguliers. Cette technique est depuis longtemps éprouvée. Mary J. Carruthers a montré comment l'idée ancienne de la *divisio* a été reprise durant tout le Moyen Age [15] et mémoriser un long passage par cette méthode est un élément de base de la mnémotechnie. Geoffrey de Vinsauf écrit dans son chapitre sur la mémoire :

> "*Scire sitis hanc rem totam : sit secta minutis*
> *Particulis, pluresque simul ne sume, sed unam*
> *Fer semel et partem minimam multoque minorem*
> *Quam valeant humerique velint ; erit ergo voluptas*
> *Et nullum pondus in pondere*" [16].

La structure rigide du rythme modal et les combinaisons rythmiques du ténor disposées en *ordines* aident à mémoriser les pièces. Cette manière de sectionner clairement l'alternance de longues et de brèves est un trait très important de la modalité et elle est commune à la poésie didactique. Organiser un passage en unités métriques précisément repérables participe effectivement d'une préoccupation de la mémoire et notre hypothèse invite à revoir l'idée que les modes rythmiques n'ont pas été développés seulement pour des raisons "purement musicales" [17].

Comme l'écrit Hugues de Saint-Victor, "(...) la mémoire se réjouit de la brièveté et du petit nombre, et c'est pourquoi il est nécessaire, quand la séquence de lecture tend à être longue, de la diviser en un petit nombre de segments, afin que l'esprit puisse appréhender numériquement ce qu'il ne peut appréhender spatialement" [18]. Puisque la mémoire est paresseuse, il faut diviser le matériel à mémoriser ("*modus legendi in dividendo constat*" écrit encore Hugues de Saint-Victor) [19]. Quintilien conseille aux orateurs de posséder un plan bien divisé, ce qui permet d'avoir toujours sous les yeux la manière (*modus*) et le but (*finis*) du discours. Une fois ces deux conditions réunies, la digression et les improvisations oratoires les plus diverses deviennent possibles tout en empêchant l'orateur de perdre son chemin.

15. M.J. Carruthers, *Le Livre de la Mémoire* ..., pp. 121 et ss., pp. 131-133, pp. 273-275, p. 302 et p. 328.

16. *Poetria nova* édité par E. Faral, p. 258. M. Nims propose la traduction suivante dans *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, Toronto, 1967, p. 88 : "Suppose you are to learn this entire discourse : divide it into small parts. Do not take several at once ; rather, take one at a time, a very short section, much shorter than your shoulders are capable and desirous of bearing. In this way there will be pleasure, and nothing burdensome in the burden".

17. Sur ce point, voir C. Wright, "Leoninus, Poet and Musician" …, pp. 29-31.

18. M.J. Carruthers, *op. cit.*, p. 127 d'après l'article de W.M. Green, "*De tribus maximis circumstantiis gestorum*", *Speculum*, 18 (1943), p. 490, II, 6-9.

19. *Ibid*., p. 255 d'après M. Lemoine (trad.), *L'art de lire. Didascalicon*, Paris, 1991, III, 9, p. 141 (traduction suivant l'édition de C.B. Buttimer, *Didascalicon*, Washington, 1939, p. 5835, I, 25).

Nécessité de la lecture et de la mémoire : Mary J. Carruthers montre encore comment une phrase est constituée de propositions où chacune d'elles est séparée par un point qui assigne une unité assimilable par la mémoire, selon la tradition de la ponctuation textuelle [20]. Pour les activités écrites ou purement mémorielles, la *divisio* s'accompagne d'une *compositio*, c'est-à-dire réussir à agencer convenablement ces segments, à les regrouper. Tout texte long peut être traité comme s'il était composé d'un certain nombre de textes courts, comme une suite de courtes séries mises bout à bout [21]. Le conseil le plus concret d'Hugues de Saint-Victor dans le *Didascalicon* est de rassembler le matériau afin de "résumer de façon brève et ramassée ce dont on a écrit ou discuté plus abondamment" [22].

Ce principe du regroupement respecte les limites de la mémoire humaine car si les capacités d'emmagasinage sont pratiquement illimitées, "(...) la quantité d'informations susceptibles d'être traitées et appréhendées en une seule fois est, elle, strictement limitée à un nombre d'unités qui oscille entre cinq et neuf" [23]. Dans ce processus de rassemblement, le facteur limitatif de la mémoire est le nombre, non la nature de chaque item : on s'adresse bien toujours à l'œil. L'un des principes pour accroître l'efficacité remémorative est d'organiser des informations individuelles en unités plus riches, par un processus de substitution qui condense une grande quantité de matériau sous un seul repère. Sous "l'emblème" du rythme modal, il y a un matériau ornemental - une sonorité particulière - qui s'adresse à l'oreille et qui s'exprime dans bien des configurations.

Le mode se décline aussi selon une répétition mélodique. L'étude des relations entre les mètres poétiques et le rythme modal n'a pourtant pas, jusqu'à présent, pris en compte le phénomène de l'ornementation. La division d'une succession de longues et de brèves en courtes unités est une méthode efficace de mémorisation mais cela n'est pas suffisant lorsqu'il s'agit des grands passages mélismatiques à trois et quatre voix. Les techniques de la versification n'incluent pas seulement le mètre et les auteurs rappellent que l'ornementation y est étroitement associée. Vers 1212, Evrard de Béthune évoque les mètres quantitatifs dans la partie de son *Graecismus* consacrée aux préceptes et règles d'enseignement autorisés et le mètre et l'ornementation sont traités dans la même partie [24]. De même, Gervais de Melkley qui ne parle

20. M.J. Carruthers, *Le Livre de la Mémoire* ..., p. 115.
21. *Ibid*., p. 121.
22. *Ibid*., p. 128 d'après M. Lemoine, *op. cit.*, III, 11, p. 143 (d'après éd. C.B. Buttimer, *op. cit*., p. 60, II, 16-18).
23. *Ibid.*, p. 129. Certains psychologues en on fait la loi de "sept plus-ou-moins deux".
24. *Graecismus* (*Liber* III : *Praeceptiva. De prosodia*, *parte* I, *cap*. IV : *De pedibus metrorum*, 1-29) édité par I.E. Wrobel, pp. 15-17.

pas "(…) de la disposition, ordre naturel et artificiel, ainsi que des trois formes du style (…) qui sont des objets étrangers à son propos" [25], porte son attention sur la versification :

> "Versification - as the title, *Ars versificatoria*, suggests - including mainly ornamentation (that is as many of the rhetorical figures as were traditionally included in grammatical instruction) and meter" [26].

La modalité utilise les règles de la versification en assemblant le mètre et la figure, la syntaxe musicale doit être étudiée selon ces deux paramètres. Comme la versification associe le mètre et l'ornementation, la musique combine ici le mode rythmique et la figure de répétition.

L'articulation et la ponctuation du mode en figures ont dû être mises à jour par l'analyse. Agencer convenablement, regrouper et disposer harmonieusement les différentes formules ne procède pas du seul traitement rythmique du mode mais dépend également de son traitement ornemental. La localisation des éléments du discours passe par un repérage des unités rythmiques et par une reconnaissance des cellules mélodiques : les figures sont au coeur du dispositif polyphonique, elles soulignent une trame rythmique qui prend forme grâce aux *colores* de répétition. Nous insistons sur le phénomène de l'ornementation car il s'agit d'un facteur déterminant dans le processus de mémorisation que nous étudions. La mise à jour des figures permet de comprendre le chant organisé en propositions sonores reconnaissables. Si la régularité des longues et des brèves ordonnées et divisées aide à retenir un matériel, cette condition est nécessaire mais non suffisante. Disposées harmonieusement, les figures mettent "en relief" le discours et la densité des effets de répétition participe activement au rythme.

La *musica mensurabilis* a associé le mode rythmique à la prosodie mais ce mode "en lui-même" n'est pas mémorisable. En revanche, ce dont on peut se souvenir, c'est de la division d'un discours en unités mélodiques reconnaissables et en segments rythmiques repérables, de la combinaison ordonnée de divers *colores* dans un mode. Le traitement ornemental des longues et des brèves assure une bonne mémorisation et la modalité utilise les règles de la versification et associe l'ornementation et le mètre, combine la figure mélodique et le mode rythmique.

25. E. Faral, *Les arts poétiques* …, pp. 329-330.
26. D.F. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry" …, p. 268.

B. La transposition musicale de modes d'invention et de combinaison : un décalque réfléchi

La relation entre les arts poétiques et la technique musicale s'articule autour des procédés de mémorisation. Le fait de circonscrire précisément des figures d'ornementation dans un mètre relève d'une préoccupation de la mémoire. Mais il ne s'agit pas seulement de mémoire et de mnémotechnie : il faut réussir à composer un discours oral fait de figures. Au sein d'un plan bien construit, les *colores* sont les éléments fondamentaux d'une composition qui est remémoration fonctionnant par impression et par émotion sonores.

Les préoccupations didactiques et mnémotechniques de nombreux auteurs sont étroitement liées aux notions essentielles de beauté et de plaisir. Ils ont souvent rappelé que l'ornementation doit être belle car on se rappelle plus facilement d'un mètre s'il est divisé agréablement. Le mètre est bref, il permet de mémoriser et il est plaisant comme le dit le début d'un *Florilegium* datant du XIV[e] siècle :

> "*Nota : metrum valet ad tria, scilicet ad delectionem, ad memoriam firmiorem et ad brevitatem. Delectat, breviat, retinetur firmius : istas ob causas metrum gracius esse solet*" [27].

Le bel agencement des formes et des figures (*pulchritudo*), c'est-à-dire la qualité formelle de la composition, sa perfection intrinsèque se double d'une préoccupation essentielle : le *pulchrum* doit provoquer le plaisir [28]. Geoffrey de Vinsauf accole à la méthode très commune de mémorisation par la division cette notion et si l'on veut se souvenir de courtes cellules divisées, celles-ci doivent être enchanteresses :

> "*Omnia quae repetit ratio vel digerit ordo*
> *Vel polit ornatus si vis meminisse, memento*
> *Hujus consilii, quamvis brevis, officiosi :*
> *Cellula quae meminit est cellula deliciarum,*
> *Deliciasque sitit, non taedia*" [29].

Modération et tempérance sont cependant nécessaires car il ne faut pas alourdir la matière, la rendre indigeste. C'est tout en finesse et en subtilité qu'elle doit être traitée. La mémoire est fragile, on la perd facilement s'il y a

27. Texte dans P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt, 1980, p. 75. A.-M. Busse-Berger en propose la traduction suivante dans "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony" …, p. 277 : "The meter is capable of three things, that is, of delighting, of better memory and of brevity. It delights, it shortens, it helps you remember better : it is usually done in Greek meter because of this reasons".

28. J.-Y. Tilliette, "La musique des mots. Douceur et plaisir dans la poésie latine du Moyen Age" …, p. 122.

29. *Poetria nova* édité par E. Faral, pp. 257-258. M. Nims (*Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*..., p. 87) traduit : "If you wish to remember all that reason invents, or order disposes, or adornment refines, keep in mind this counsel, valuable though brief : the little cell that remembers is a cell of delights, and it craves what is delightful, not what is boring".

trop de choses encombrantes. Geoffrey de Vinsauf se prononce donc pour un juste équilibre :

"(…) *Visne placere*
Illi ? Non oneres illam : vult illa benigne
Tractari, non male premi. Quia lubrica res est,
Ad rerum turbas non sufficit" [30].

Concision, mémorisation, plaisir : l'organisation des *colores* de répétition procède d'une préoccupation de l'émotion, essentielle si l'on veut se souvenir de tout ce que la raison invente, de ce qu'elle dispose en ordre et cisèle par les ornements. Les *colores* procurent le charme nécessaire à la mémorisation et répéter de belles figures dans un mètre pour se souvenir, c'est joindre l'utile à l'agréable. L'ornementation confère au mode une dimension sensible que l'on peut éprouver ; elle lui donne un impact que l'on peut ressentir. La sécheresse du seul mètre est enrichie par de belles sonorités qui le rendent plus attractif procurant un agrément que l'oreille perçoit. La répétition mélodique donne au mode une forme reconnaissable car cette forme est perçue comme un son beau et désirable [31]. La poésie comme la musique sont données à entendre et leur sonorité libère une puissance émotionnelle qui les lie et les engage l'une à l'autre. Les *colores* de rhétorique agissent comme des images sonores qui stimulent l'esprit et les sens.

Les figures d'ornementation placées dans un mètre sont à la base de la mnémotechnie qui est de fixer et de localiser des images disposées dans des lieux ordonnés, des lieux de mémoire. Selon l'auteur de la *Rhetorica ad Herennium*, la mémoire artificielle est fondée sur des lieux et des images et pour Albert le Grand, l'exercice mental de la remémoration implique que les images soient stockées dans des lieux [32]. Pour les médiévaux, les trois sources de la mémoire sont la *Rhetorica ad Herennium* (Livre III, 28-40), le *De oratore* de Cicéron (Livre II, 350-360) et l'*Institutio oratoria* de Quintilien (Livre XI, 2 : 1-51). Les procédés mnémotechniques exposés dans ces ouvrages rappellent qu'il faut établir un support par l'emploi d'images. Cicéron dans *De oratore* déclare ainsi que le souvenir de ce que perçoit l'oreille ou conçoit la pensée se conserverait de la façon la plus sûre si les yeux concouraient à la transmettre au cerveau : qu'alors l'invisible, l'insaisissable, prenant une apparence concrète - une figure - deviendrait

30. *Poetria nova* édité par E. Faral, p. 258. Traduction de M. Nims (*op. cit*., p. 87) : "Do you wish to gratify it ? Do not burden it. It desires to be treated kindly, not hard pressed. Because memory is a slippery thing, and is not capable of dealing with a throng of objects, feed it in the following way".

31. Voir à ce sujet U. Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, rééd. 1993, pp. 49-50 et E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 vol., Paris, rééd. 1998, II, p. 165.

32. M.J. Carruthers, *Machina memorialis*, Paris, 2002 (pour la traduction française), p. 24.

perceptible et que ce qui échappe plus ou moins à la pensée tomberait sous la prise de vue [33]. De même, la *Rhetorica ad Herennium* précise qu'il faut former des images qui peuvent être conservées très longtemps en mémoire par des similitudes aussi frappantes que possibles, c'est-à-dire des images qui ne soient ni muettes ni floues mais qui soient en action et possédant une beauté exceptionnelle ou une singulière laideur :

> "*Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit quod genus in memoria diutissime potest haberi. Id accidet si quam maxime notatas similitudines constituemus ; si non mutas nec uagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulchritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus* (...)"[34].

Aristote ou Quintilien avaient montré comment l'orateur devait utiliser des moyens particuliers pour conserver dans sa mémoire l'essentiel de ses discours et avaient ainsi exposé la technique des lieux et images. Albert le Grand reprend ces préceptes et Thomas d'Aquin expose quatre principes qui assurent le succès de la mémoire : choisir des similitudes adaptées à ce que l'on veut se rappeler, s'exercer à les disposer dans un certain ordre afin que d'un souvenir on passe facilement à l'autre, apporter son attention aux choses dont on veut se souvenir, revenir fréquemment par la pensée sur ce que l'on veut se rappeler [35]. Afin de retrouver les expressions dont on peut avoir besoin, Geoffrey de Vinsauf écrit :

> "*Visa, vel audita, vel praememorata, vel ante*
> *Acta, mihi meminisse volens, ita confero mecum :*
> *Sic vidi, sic audivi, sic mente revolvi,*
> *Sic egi, vel tunc, vel ibi : loca, tempora, formae*
> *Aut aliquae similes notulae mihi sunt via certa*
> *Quae me ducit ad haec. Et in his intelligo signis.*
> *Illud et illud erat, et imaginator illud et illud*" [36].

33. T.H. Olbricht, "Delivery and Memory", *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C.-A.D. 400* (S.E. Porter, éd.), Londres, 1997, p. 163.

34. *Rhetorica ad Herennium* (chapitre II, 37) édité et traduit par G. Achard, p. 122 : "Il nous faudra donc former des images du genre de celles qui peuvent être conservées très longtemps en mémoire. Ce sera le cas si nous établissons des similitudes aussi frappantes que possibles; si nous employons des images qui ne soient ni muettes ni floues mais qui soient en action ; si nous leur conférons une beauté exceptionnelle ou une laideur singulière (…)".

35. P. Riché, "Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval", *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale* (B. Roy et P. Zumthor, dir.), Montréal, 1985, p. 146. Voir également F.A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, 1975 (pour la traduction française), p. 85.

36. *Poetria nova* édité par E. Faral, p. 259. M. Nims propose la traduction suivante (*op. cit.*, p. 89) : "When I wish to recall things I have seen, or heard, or memorized before, or engaged in before, I ponder thus : I saw, I heard, I considered, I acted in such or such a way, either at that time or in that place : places, times, images, or other similar signposts are for me a sure path which leads me to the things themselves. Through these signs I arrive at active knowledge. Such and such a thing was so, and I picture to myself such and such a thing".

Ces remarques évoquent une mémoire instruite et entraînée, sans cesse renouvelée et adaptée. L'enseignement insiste sur l'expansion de la mémoire naturelle : la mémoire artificielle est renforcée par un apprentissage et des règles méthodiques, elle s'appuie sur des emplacements ordonnés dans lesquels on place des images. Cette mémoire "localisante" cultive la fabrique d'images mentales ou de représentations cognitives destinées à faire travailler l'esprit, à favoriser la pensée et la composition. Il ne s'agit pas véritablement de *mimesis* mais plutôt d'un art de la *mnêmê* qui favorise la réflexion, la collecte de pensées où les usages cognitifs et l'instrumentalité de l'art priment plutôt que son réalisme [37]. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* notait à propos de la *commutatio* :

> "*Plura subiecimus exempla ut, quoniam difficile est hoc genus exornationis inuentu, dilucidum esset, ut, cum bene esset intellectum, facilius in dicundo inueniretur*" [38].

Plus facile à trouver, donc à s'en souvenir : le processus est actif et il ne s'agit pas d'une simple reproduction. La mémoire n'est pas uniquement le siège du "par cœur" et ne concerne pas la seule aptitude à répéter quelque chose. Le but de l'orateur est de parler avec éloquence *ex tempore* et l'art de la mémoire est également un art de l'invention :

> "La rhétorique mnémotechnique n'avait pas pour but de donner aux étudiants une mémoire prodigieuse où serait stocké tout le savoir qu'ils étaient susceptibles d'avoir à répéter à l'examen, mais de donner à l'orateur les moyens d'inventer son matériau à l'avance, et surtout, sur le moment. Il est donc plus opératoire de considérer la *memoria* comme un art de la composition" [39].

L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium*, critique à l'égard des Grecs, estimait qu'il était ridicule, quand les mots sont en nombre infini, de fournir des images pour un millier d'entre eux. Il affirmait alors que "le devoir d'un maître est d'enseigner une méthode et de proposer pour plus de clarté, à titre d'exemple, non pas tout ce qui relève d'une catégorie donnée, mais un ou deux échantillons" [40]. Les arts poétiques étaient des manuels techniques qui fournissaient des aide-mémoire et des exemples. Ils n'étaient pas destinés à donner l'inspiration à qui en manquait mais donnaient des conseils techniques pour l'acquisition d'un instrument d'expressivité. Pascale Bourgain rappelle ainsi que "(…) la capacité de dire la même chose de plusieurs façons

37. M.J. Carruthers, *op. cit*., p. 12 (voir également pp. 21-22).

38. *Rhetorica ad Herennium* (chapitre IV, 29) édité et traduit par G.Achard, p. 178 : "Nous avons proposé plusieurs exemples pour rendre cet ornement stylistique - qui est difficile à trouver - très clair, de sorte qu'une fois bien compris, il soit plus facile à trouver en parlant".

39. M.J. Carruthers, *op. cit*., p. 20.

40. *Rhetorica ad Herennium* édité et traduit par G. Achard, p. 124.

différentes, selon les intentions et les besoins du moment, assure à l'écrivain la maîtrise de son outil" [41]. Cette maîtrise demande un effort soutenu. Quintilien précise que l'on ne peut espérer atteindre la perfection sans la nature assistée de l'étude [42]. La notion d'effort revient à de nombreuses reprises chez les auteurs et le chemin du savoir est ardu pour ceux qui l'empruntent. Geoffrey de Vinsauf termine son exposé sur la mémoire dans ces termes :

> "*Sunt aliqui, qui scire volunt, sed non operari,*
> *Nec studium poenamque pati : modus iste catinus :*
> *Vult piscem, sed non piscari. Non loquor illis,*
> *Sed si quos tam scire juvat, quam poena sciendi*" [43].

La composition sera réussie au prix d'un sérieux effort de mémoire, une remémoration active qu'Aristote oppose à la simple mémoire, acte de réception passive. Cette remémoration se fonde sur la méthode des associations et nécessite un processus intellectuel intense, le souvenir de la "chose", la mémoire *ad res*. La mémoire des mots (*ad verba*) est une simple reproduction, elle implique la construction d'images mais en suivant la formule exacte de l'original [44]. La mémorisation des mots est prônée non pas pour retenir des vers mais pour fortifier grâce à cet exercice la mémorisation utile, celle des choses. Il vaut donc mieux se souvenir des *res* que des *verba* car on pourra adapter les mots aux choses selon les besoins de l'occasion. L'exercice s'annonce alors beaucoup plus difficile et la *Rhetorica ad Herennium* prévient que si l'on désire exprimer grâce à des images les ressemblances avec des mots, il faut faire plus d'efforts et mettre davantage à l'épreuve son imagination [45]. Mary J. Carruthers note : "L'*ex tempore dicendi* est réservé aux seuls maîtres dont les mémoires sont abondamment fournies et efficacement façonnées (…)" [46]. En effet, le souvenir doit être cherché, retrouvé puis recréé et par opposition au rappel pur et simple du déjà-su, Paul Zumthor parle de "remembrance", de la recréation d'un savoir à tout instant mis en question dans son détail [47].

41. P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin" …, p. 51.
42. Voir à ce sujet T.H. Olbricht, *op. cit.*, pp. 164-165.
43. *Poetria nova* édité par E. Faral, p. 259. Traduction de M. Nims (*op. cit*., p. 89) : "There are some men who wish to know, but not to make an effort, nor to endure the concentration and pain of learning. That is the way of the cat ; it wants the fish, but not the fishing. I am not addressing myself to such men, but to those who delight in knowing, and also in the effort of acquiring knowledge".
44. Dans la *Rhetorica ad Herennium*, ces deux sortes de ressemblance sont évoquées dans le Livre III, 33 (édition de G. Achard, p. 118).
45. *Ibid.*, p. 119 (*Rhetorica ad Herennium* , Livre III, 33).
46. M.J. Carruthers, *Le livre de la mémoire* …, p. 303.
47. P. Zumthor, "Les traditions poétiques", *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale* (B. Roy et P. Zumthor, dir.), Montréal, 1985, p. 21.

Comment s'effectue une telle opération ? A la nature associative de la remémoration se joint sa nature habituelle et la relation établie par Aristote entre association et habitude fut développée par Thomas d'Aquin et les autres scolastiques [48]. La remémoration fait appel à des techniques, des exercices continuels et elle n'est pas spontanée. Il s'agit d'une réminiscence, cette "faculté spécifiquement humaine qui est de chercher d'une manière presque syllogistique - *quasi syllogisticae inquirendo* - à se souvenir de faits passés sous forme de représentations individuelles" [49]. Si la capacité de se remémorer est naturelle, la procédure elle-même est formée par l'*habitus*, l'entraînement et la pratique. A la nature se joint donc la méthode explique l'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* :

> "*Sed haec imaginum conformatio tum ualet si naturalem memoriam exsuscitauerimus hac notatione, ut uersu posito ipsi nobiscum primum transeamus bis aut ter eum uersum, deinde tum imaginibus uerba exprimamus. Hoc modo naturae subpeditabit doctrina. Nam utraque altera separata minus erit firma* (...)" [50].

La remémoration fait l'objet d'un entraînement très soutenu et d'une accoutumance, l'habitude formant les liaisons associatives les plus puissantes [51]. La réminiscence, la re-collection commandent d'agir. A la question initiale : quoi ? visant le souvenir se joint la question comment ? qui met en mouvement un "pouvoir-chercher" selon l'expression de Paul Ricoeur [52]. Le souvenir est présent par nature mais sa recherche et sa bonne mise en action demandent l'intervention de l'*ars*, la capacité et l'habileté de savoir bien faire les choses. L'*ars* est une *techné*, un métier qui s'acquiert par l'*habitus* (la répétition), intermédiaire nécessaire entre la connaissance et l'action, entre une pensée et son objet. Les sens jouissent de cela, de l'action d'un objet sur le sujet : le plaisir existe lorsqu'il y a proportion entre ces deux termes. La convenance est obligée et inspirée, il faut trouver le juste équilibre, l'harmonie entre ce qui séduit l'esprit et ce qui charme les sens [53].

48. M.J. Carruthers, *op. cit*., p. 101. L'auteur appuie son affirmation sur le commentaire que fait Thomas d'Aquin de l'oeuvre d'Aristote et dans lequel il rappelle clairement la nature associative de la remémoration (*In Aristotelis libros de sensu et sensato, de memoria et reminiscentia commentarium*, Lectio VI).

49. *Ibid*., pp. 100-101. L'auteur cite en le traduisant Thomas d'Aquin (*Somme théologique*, Ia, Q. 78, art. 4, resp.).

50. *Rhetorica ad Herennium* (Livre III, 33) édité et traduit par G. Achard, p. 120 : "L'emploi des images est utile si nous mettons en branle grâce à des repères [les emplacements, *loci*] la mémoire naturelle, en nous redisant deux ou trois fois le vers à retenir et puis en retrouvant les mots grâce aux images. Ainsi, la méthode viendra en aide à la nature. Séparées, elles auraient chacune moins de force (…)".

51. M.J. Carruthers, *op. cit*., p. 303.

52. P. Ricoeur, "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4 (juillet-août 2000), pp. 732-733.

53. Sur cette notion de convenance, voir P. Bourgain, "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin"..., p. 47.

Se rappeler, c'est comprendre et être ému, c'est toucher, saisir, sentir. La mémorisation repose sur quelque chose de consistant, de tangible. A la dimension numérique quantitative - division en petits segments ordonnés puis regroupés - que l'esprit peut appréhender s'ajoute une dimension spatiale, c'est-à-dire consistante d'un point de vue émotionnel - sonore - permettant de former des associations remémoratives sûres et convenables. Pour l'*ornatus* s'impose ce principe de convenance qui n'est pas seulement de nature étroitement numérique mais qualitatif, fondé sur des concordances psychologiques et phoniques.

Divisé en plusieurs éléments mélodiques colorés, le mode - phénomène quantitatif - prend forme par la répétition et travaillé, mis en relief par les figures, il acquiert une qualité sonore, émotionnelle. La mémoire ne se focalise pas sur une alternance mécanique de longues et de brèves mais sur ce qui, dans ce schéma qui lui est naturel, retient son attention, sur ce qui l'impressionne. L'analyse du discours musical que nous avons proposée se place dans cette perspective : un processus actif, une remémoration par association d'idées. Ce qui nous préoccupe donc, c'est une mémoire de certaines choses (*res*) activée par un *habitus* rendant possible le transfert entre des figures de rhétorique et des *colores* de nature musicale.

Au cœur de cet *habitus*, la langue latine : son apprentissage intensif donne la faculté d'activer le souvenir du fait de l'habitude, expression qui selon Mary J. Carruthers est la traduction du grec *ethei*, littéralement "par répétition" [54]. L'éducation vise à la parfaite maîtrise du langage et celle-ci constitue la finalité de l'apprentissage. Le clerc doit savoir se servir parfaitement de l'outil linguistique et son exercice virtuose procure une disposition particulière à son égard. Le célèbre exemple suivant provient d'un manuscrit mentionné par Léopold Delisle, contenant un recueil de petites histoires, de contes et de bons mots à l'usage des prédicateurs et appartenant à la seconde moitié du XIII^{e} siècle [55]. L'auteur vivait dans la Touraine, le Maine ou l'Anjou et appartenait probablement à l'Ordre des Dominicains. Voici un passage dans lequel sont mentionnés le séjour du chanoine Primat à Orléans et les jeux auxquels se livraient les clercs de Blois et d'Orléans :

54. M.J. Carruthers, *op. cit*., p. 101. Voir O. Weijers, "Le vocabulaire du Collège de Sorbonne", *Vocabulaire des collèges universitaires : XII^{e} -XIV^{e} siècles* (O. Weijers, éd.), Turnhout, 1993, pp. 22-23.

55. L. Delisle, "Notes sur quelques manuscrits de la bibliothèque de Tours", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 4 (1868), pp. 596-611.

> "*Idem Primatus faciens moram Aurelianis exivit in similitudine fossoris, clericis Blesensibus venientibus versificare cum Aurelianensibus. Et cum sisterent in via, dixerunt quod unus inciperet et alius finiret, et viderent quasi finem assequi possent. Unus ait* : "*Istud jumentum cauda caret*". *Nullo finiente, respondit Primatus :* "*orlatientum*"- *Interum incepit alius dicens :* "*Claudicat hoc animal*". *Nullo finiente, ait iterum :* "*qui sentit habere inesse pedi mal*" [56].

Ce passage nous éclaire sur la manière qu'avaient les clercs de manier la langue et de jouer avec, la facilité avec laquelle certains d'entre eux improvisaient des vers latins [57]. Peu importe le thème ! Les témoignages sont nombreux qui montrent des calembours par la modification de terminaisons grammaticales, des néologismes et des nouveaux mots créés pour la nécessité de la rime, de même que les abus auxquels se sont laissé aller certains auteurs dans leur joie de former de nouveaux verbes. L'enseignement donné dans les écoles fournissait la base linguistique sur laquelle on pouvait élever de nouvelles constructions, proposer de nouveaux jeux. La virtuosité technique est le prétexte, le point de départ des plus étonnantes jongleries [58]. La connaissance et l'usage de cette seconde langue s'acquièrent dans les écoles et le caractère scolaire du latin permet le développement d'un goût particulier pour la perfection formelle. Son maniement réclame un entraînement constant afin que la langue savante devienne parfaitement acquise. La prédilection pour la perfection et la virtuosité sont parmi les caractéristiques les plus frappantes de la littérature latine du XII^{e} siècle et du début du XIII^{e} siècle [59].

L'enseignement du latin et l'exercice soutenu de la versification conditionnent fortement ceux qui subissent un tel entraînement. Louis Carolus-Barré remarque par exemple que chez certains clercs de la région de Soissons ayant en mémoire de nombreux alexandrins, le rythme de ces vers revenait spontanément sous leur plume dans leurs écrits en prose. L'auteur trouve ainsi dans un acte rédigé par Oudard de Coquereau - un clerc, tabellion juré de la prévôté de Pierrefonds - trois citations en forme de vers alexandrins

56. Texte d'après le folio 186 v. du manuscrit de Tours (XV^{e} siècle); cote BM Tours n°468 (manuscrit provenant de Saint-Martin de Tours, jadis coté 177). L. Delisle propose la traduction suivante dans "Les écoles d'Orléans au XII^{e} et au XIII^{e} siècles ", *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 8 (1869), pp. 147-148 : "Pendant son séjour à Orléans, Primat se déguisa en fossoyeur et partit sur la route à la rencontre des clercs de Blois qui venaient versifier avec ceux d'Orléans. Il était convenu qu'un clerc d'une ville réciterait le commencement d'un vers et qu'un clerc de l'autre ville devrait le compléter : on cherchait donc les commencements de vers les plus embarrassants. Un clerc s'écria : "*Istud jumentum cauda caret*". Personne ne trouvant la fin, Primat proposa : "*orlatientum*". Un autre clerc proposa cet hémistiche : "*Claudicat hoc animal*". Là encore, personne ne termina le vers. Primat proposa alors le second hémistiche : "*Qui sentit habere inesse pedi mal*".

57. Voir H. Waddell, *The Wandering Scholars*, Londres, 1932.

58. K. Strecker, *Introduction à l'étude du latin médiéval*, Genève, rééd. 1939, p. 20. Voir D. Norberg, *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, rééd. 1968, pp. 68-92.

59. K. Strecker, *op. cit.*, p. 42.

et ce même genre de citations dans une enquête judiciaire écrite à Soissons par Renaud de Clancy pour Notre-Dame de Cambrai [60]. Ce type d'éducation n'est proposé qu'à ceux que l'on destine à l'Eglise et le latin est une langue apprise avec effort, non naturelle, non maternelle. C'est un long apprentissage technique afin de la maîtriser elle et ses procédés expressifs [61]. L'usage, l'entraînement et la force du "par-cœur" procurent une aisance langagière que le clerc se doit d'acquérir. Par des exercices scolaires réguliers, la langue savante devient un instrument parfait, un outil linguistique intégré se développant sur un mode réflexif.

L'enseignement repose sur la mémorisation de vers qui permettait de retenir sous une forme concise ou frappante telle ou telle formule [62]. Ces exemples étaient dits et entendus et il faut souligner l'insistance sonore de la figure. Le sens de l'audition est sollicité au cours de l'apprentissage : les figures ont un agrément que l'oreille sent mieux que les mots ne peuvent l'exprimer. L'ornementation se présente au sein d'une suite de segments associés les uns aux autres et reliés par de belles sonorités. Cette association d'items peut se désigner comme une chaîne (*catena*). Mary J. Carruthers explique que la notion même de texte, qui signifie littéralement "choses tissées", dérive peut-être elle aussi du phénomène mental de l'association : "(…) le langage qui décrit la formation d'associations comme le fait d'accrocher le matériau à autre chose induit une métaphore de la remémoration comme la pêche : on tire sur sa ligne, et tous les poissons accrochés à l'hameçon viennent avec" [63]. Les *colores* se manifestent ici comme des images mnémoniques fabriquées, illustrant un processus d'ornementation mentale où la figure n'est pas un repère de lieu mais fonctionne comme une sensation sonore intense, un signal "imagé". L'ornementation n'est pas accessoire, elle remplit la fonction essentielle de capter l'attention de l'auditeur et ainsi d'orienter son mode de pensée. Lorsque le clerc sollicite la parole, son discours prend alors une tournure particulière.

Les exemples donnés dans les manuels d'apprentissage permettent de visualiser mentalement et d'entendre les mots comme un ensemble organisé de représentations, d'images colorées et ordonnées "(…) qui se composent de la ressemblance (*similitudo*), constituant l'indice ou signe cognitif de la chose

60. L. Carolus-Barré, "Les écoles capitulaires et les collèges de Soissons au Moyen Age et au XVI[e] siècle", *Actes du 95[e] Congrès National des Sociétés Savantes*, Paris, 1975, p. 152.
61. P. Bourgain, *op. cit.*, p. 35. Voir également D. Norberg, *op. cit.*, p. 78.
62. P. Bourgain, "Scolaire (Livre)", *Dictionnaire du Moyen Age* (C. Gauvard, A. de Libera et M. Zink, dir.), Paris, 2002, p. 1298.
63. M.J. Carruthers, *Le livre de la mémoire* ..., p. 98.

(*res*) remémorée, et de l'*intentio*, c'est-à-dire l'inclination, l'attitude que nous avons à l'égard de l'expérience remémorée. Cette attitude permet à la fois de classer cette expérience et de la retrouver"[64]. Les souvenirs sont des images et ils possèdent une coloration émotionnelle. Les propos de Jean de Garlande trouvent ici une singulière résonance ... Les images mentales fabriquées par l'art de la mémoire artificielle entretiennent une relation étroite, symbiotique, avec des images réelles ou des mots réels, tels qu'ils avaient été vus, lus ou entendus. Les *colores* rappellent une structuration de la langue connue, éprouvée, une ordonnance de mots et de sonorités familières au chantre. Par association d'idées (*similitudo* et *intentio*), il peut ressortir naturellement et de manière réflexive, par conditionnement, des images qui serviront à composer un discours musical. Donner du sens en donnant à entendre : on ne chante pas "sans texte". Les *colores* mettent en relief un sujet qui une fois façonné, travaillé, prend alors avec l'aide de l'*ars* une forme musicale de mots. La *Rhetorica ad Herennium* (IV, 27) rappelait à propos de la période isocole :

> "*Hoc non denumeratione nostra fiet - nam id quidem puerile est, sed tantum adferet usus et exercitatio facultatis ut animi quodam sensu par membrum superiori referre possimus* (...)" [65].

Les mêmes notions sont évoquées par Gervais de Melkley dans son *Ars versificatoria* qui définissait la composition personnelle comme jaillissant d'un "sens naturel" d'où vient que, même sans penser à la théorie, le "génie" applique les règles d'instinct et fait des trouvailles heureuses [66]. Les arts poétiques comme des *stimuli codex* mettent en scène des éléments qui offrent au clerc, rompu à la discipline intellectuelle de l'orateur, divers arrangements, tout un éventail de possibilités adaptables et transposables. Dans un espace universel de voisinage, le chantre dispose de types de complexion qui trouvent un écho dans la musique même.

64. M.J. Carruthers, *Machina memorialis* ..., p. 26.

65. *Rhetorica ad Herennium* (chapitre IV, 27) édité et traduit par G. Achard, p. 162 : "(…) l'on n'obtiendra pas cette figure en comptant, ce serait puéril, mais l'usage et l'entraînement nous procurerons une telle aisance que nous pourrons, par une sorte d'instinct, trouver un membre de phrase de même longueur que le précédent (…)".

66. Commentaire d'E. De Bruyne (*Etudes d'esthétique médiévale* ..., I, p. 387) d'un passage de l'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley (I, 25-27) édité par H.J. Gräbener, p. 4 : "*Cautum est igitur ut studiosis animis brevis sit huius artis theorica ; in practica plenius elaborent tam aliorum opera legendo medulitus quam propria componendo*". Voir également à ce sujet l'analyse d'E. Faral, *Les arts poétiques* …, p. 328.

Conclusion

Cette étude a voulu montrer comment l'*organum* chanté à la cathédrale Notre-Dame de Paris a été composé à la fin du XII^{e} siècle et quelles ont été les conditions qui favorisèrent l'élaboration d'un tel discours musical. Nous avons établi un protocole de lecture propre à nous renseigner sur les techniques employées dans les grands *organa tripla* et *quadrupla*. Au-delà des procédés mis en oeuvre, le modèle d'analyse - applicable strictement et spécifiquement à ces pièces - désirait scruter la composition dans ses principes générateurs. Quel fut l'acte de composition fondateur qui engendra les techniques constatées dans les sources, permettant aux chantres de construire des vocalises d'une telle ampleur ? Les choix d'analyse et le point de vue adoptés ne sont pas neutres.

Les données historiques prouvent que si les *organa* ont bien été chantés à partir de 1198 au moins, les sources musicales transmettant le répertoire apparaissent en revanche bien après l'exécution des pièces. Les traités, survenant aux alentours de 1240-1250 peu après les premiers manuscrits "de Notre-Dame", s'intéressent à cette nouvelle notation mesurée dans laquelle les chants furent consignés. Au regard des documents, considérant l'hypothèse plausible que le répertoire parisien a pu être chanté tout d'abord sans le recours à l'écriture, nous avons cherché les éléments révélateurs d'une pratique organale exécutée au sein de la nouvelle église de Paris puis notée *a posteriori* dans de nombreux manuscrits tout au long du XIII^{e} siècle. Quels critères mettre en lumière et dans quelle cohérence les appréhender afin de comprendre comment l'*organum* a été composé ?

Le *color* dont parlent Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" au sujet des *tripla* et des *quadrupla* a constitué la pierre d'angle de ce travail. Son étude a permis de repérer les principes d'élaboration de l'*organum* : les voix sont construites selon des figures de répétition mélodique - les *colores* - précisément ordonnées dans un mètre. L'attention portée au procédé du *color* et à la façon dont Jean de Garlande en parle, a montré que le théoricien n'évoque pas le répertoire en termes de réception. Les *colores* concernent des pièces chantées et s'adressent à l'oreille. Lorsque le maître décrit des procédés d'ornementation mélodique pour les voix supérieures, il ne porte pas son attention sur le problème du rythme. C'est le phénomène de l'audition qui l'intéresse ici ; il se préoccupe de l'écoute d'un son connu et savoureux. Le *color* est un beau son et, répété, il donne du plaisir à celui qui l'écoute

et le reconnaît. L' "Anonyme IV", rappelant que les *colores* sont très fréquemment utilisés dans les pièces à trois et quatre voix, n'évoque pas non plus la question du rythme et les règles de lecture nécessaires à sa compréhension. Pourtant, ces problèmes passionnent habituellement les auteurs de traités sur la *musica mensurabilis*. Jean de Garlande et l'écolâtre anglais parlent d'une manière de faire de la musique, non de la façon dont elle fut notée.

L'analyse musicale a montré que le chant se déroulait selon une ornementation mélodique fondée sur le système complexe d'un jeu de figures. Les *colores* ne sont pas des incidences dans le discours des grands *organa* mais témoignent véritablement d'un acte de composition propre à ces pièces exécutées par une élite de clercs virtuoses. S'intéressant au contenu mélodique que transmet le répertoire parisien, et non pas à la forme que les scribes lui ont ensuite imposée, les auteurs donnent cependant peu de précisions sur les figures entendues, chantées et reconnues. Jean de Garlande évoque un usage, une certaine habitude de s'exprimer. La terminologie qu'il emploie nous a guidé. Son vocabulaire renvoie en effet à l'étude des *artes poeticae* contemporains des pratiques polyphoniques de Notre-Dame et aux techniques proposées par ces ouvrages didactiques afin d'élaborer et d'embellir le discours. Les traités de rhétorique et de grammaire offrent ainsi un vaste éventail de procédés ornementaux dont certains, relatifs au phénomène de la répétition, sont utilisés dans les mélismes de l'*organum*. L'analyse de ces amples développements à trois et quatre voix en termes de figures mélodiques a mis à jour un mécanisme, une manière originale et nécessaire de composer : sur un mètre, l'ornementation en *colores* structure les lignes du chant dans un parcours de consonances.

Ce travail a permis d'envisager qu'entres divers ordres d'une même réalité culturelle, il puisse exister une parenté de choix. Les figures du discours musical sont employées à la manière des *colores rhetorici* mais cette comparaison est légitime et ne prend véritablement sens que si le *color* est l'acte fondateur de la composition et non un artifice : le *modus operandi*. Comment l'observation d'un fait - l'ornementation comme élaboration de la polyphonie organale - peut être reliée à d'autres constats identiques - les figures de l'élocution proposées dans les arts poétiques - de manière à ce que l'ensemble prenne sens ?

La comparaison est possible si nous tournons notre regard vers le contenu même des pièces et si nous traitons les méthodes de composition comme l'expression d'une classe particulière d'hommes - les clercs - partageant le même horizon. Nous avons travaillé sur une aire géographique que l'on peut circonscrire à l'île de la Cité, à la cathédrale Notre-Dame, à la Rive Gauche,

aux écoles urbaines et à l'Université alors naissante. Etudier cet ensemble culturel dans son ensemble n'est pas possible. Aussi avons-nous proposé quelques pistes, décelé certaines concordances logiques afin de comprendre quels éléments générateurs ont conduit les chantres de Notre-Dame à utiliser l'ornementation selon des techniques similaires à celles proposées par les *artes poeticae* des XII^{e} et XIII^{e} siècles. Ce sont ces principes fondamentaux qui donnent sens à la composition et aux procédés utilisés. Il eût été vain de nourrir l'espoir de trouver un texte qui s'y ajusterait parfaitement. Prétendre que les techniques musicales et les procédés rhétoriques puissent être comparés, c'était en effet d'emblée renoncer à découvrir des "preuves" palpables et circonstanciées. Nous n'avons pas produit une accumulation infinie de petites traits vrais mais pensons avoir établi quelques indices révélateurs d'une manière commune et habituelle d'interroger la réalité. Comment l'habitude mentale produite par l'enseignement clérical, l'importance fondamentale accordée à la mémoire et la pratique virtuose de la langue latine ont-elles affecté le discours dans les *organa* ?

Une analyse méthodique et un travail d'abstraction furent nécessaires car les objets qu'il s'agissait de comparer ont du être conquis contre les apparences immédiates. L'écriture cherche à saisir dans d'incessants remaniements un événement fugitif - un son - et ce qu'elle donne à voir révèle ce qu'il lui est impossible de donner à entendre. Ne pouvant cerner l'objet musical dans sa dimension sonore pleine, la notation donne lieu à d'innombrables expériences. L'histoire de cette insatisfaction est contée par les sources elles-mêmes. Chaque *organum* est différent et une même pièce propose une multitude de variantes, toutes possibles la plupart du temps. Nous ne trouvons jamais le même dispositif noté mais si l'*organum* est remis en cause à chaque fois dans son détail, cela n'affecte pas le principe de composition du chant, celui qui génère et autorise une telle gamme de choix. Le texte est présenté comme pluriel mais il ramène pourtant à une idée qui fait origine, un élément irréductible : entre les lignes et sous le fard, le *color* mentionné par Jean de Garlande est le principe, le *genus* qui transparaît, qui s'incarne dans la réalisation. Ce principe qui règle l'acte - *principium importans ordinem ad actum* cher à Thomas d'Aquin - éclaire concrètement la logique et l'existence des homologies que nous avons montrées entre des modes d'invention poétique et des procédés musicaux.

Les apparences sont trompeuses. La notation veut encadrer le *color*, elle le borne et l'immobilise dans des figures de rythme. Cette image contrainte que renvoie le manuscrit, de quoi est-elle signifiante ? Qu'est-ce qui a motivé ce type de représentation - l'application mesurée du *color* dans le temps - cette "mise en cadre" du produit sonore ? Des figures mélodiques d'ornementation

utilisées comme des *colores* de rhétorique, répétées, ordonnées et divisées dans une succession de longues et de brèves : voilà ce que les pièces proclament. Que trahissent-elles ? La musique n'est pas concernée en premier lieu par les expérimentations de l'écriture. Elle est un son et une sensation. La notation ne peut pas fixer exactement l'objet musical dans sa dimension auditive immédiate et sensationnelle, sensuelle. Les théoriciens de la *musica mensurabilis* se sont intéressés avec ferveur aux raffinements toujours plus précis des scribes et les intellectuels s'engagent avec délectation dans le fait musical noté. Ce qui est écrit n'est jamais satisfaisant ; il y a un décalage entre le texte écrit - le manuscrit - et ce qui est réellement chanté. Jean de Garlande s'attache à expliquer cette "perte" par l'évocation du *color*. Symbole de transcendance, ce *color* porte une signification qui lui est donné par l'être même de la musique auquel il renvoie. Si les *figurae* s'adressent à l'oeil, au-delà du dessin emblématique du mode, nous avons montré qu'il y avait un matériau sonore qui concerne l'oreille et qui intéresse le théoricien. Il parle de la rencontre d'un son et d'une émotion, d'un "événement" que les chantres surent provoquer au choeur de Notre-Dame.

Le *color*, où répétition et plaisir s'organisent, constitue l'objet d'une véritable consommation affective profondément ancrée dans la culture médiévale. Il implique une certaine manière de s'exprimer et fait appel à l'usage, générateur d'une façon de faire qui a pu exister en tant que telle uniquement pour des esprits armés d'une certaine et semblable problématique. Dans un monde où la transmission de la culture - l'apprentissage de la langue latine en particulier - est monopolisée par l'Eglise et réservée à une élite de clercs, les affinités qui unissent pratique musicale et procédés rhétoriques trouvent leur fondement dans la transmission d'un ensemble de schèmes fondamentaux qui constituent l'*habitus* de ce petit groupe d'hommes. Les clercs sont détenteurs d'un savoir-faire, ils déterminent une réalité dont la finalité esthétique ne leur échappe pas : l'intention est fonction d'une pensée, d'une action et d'une perception du réel qui appartiennent à une société et à une classe. Les fondements qui constituent la culture de la classe des clercs se résument en quelques principes : utiliser et contrôler les possibilités grammaticales d'une langue, jouer avec les mots et leurs sonorités, mémoriser et retrouver par un effort actif de remémoration les procédés d'expression dont on peut avoir besoin à l'occasion et surtout sur le moment afin de composer son discours. Ces principes une fois assimilés peuvent engendrer une multitude de schémas particuliers et applicables directement à des situations particulières. Le discours musical que nous avons étudié est révélateur, en dernière analyse, d'une "forme intérieure" capable d'engendrer et d'influencer aussi bien les pensées du grammairien que les schémas du chantre. Comment cet *habitus*

a-t-il pu s'actualiser concrètement dans la logique spécifique d'une pratique particulière ?

L'apprentissage de la langue et le contrôle des techniques de mémorisation forment l'esprit à des dispositions particulières - des réflexes, des habitudes - et ont rendu possible un décalque réfléchi entre des figures d'ornementation entendues, répétées et mémorisées et des *colores* chantés. Une certaine manière de composer le discours en mètres et en figures s'est actualisée dans l'expression musicale des chantres. Lorsque Jean de Garlande et l' "Anonyme IV" mentionnent les *colores*, ils évoquent une tradition vivace et rappellent comment des clercs réussirent à transposer dans la musique des procédés éprouvés dans l'art de s'exprimer. L'opération, délicate, reste l'apanage des seuls maîtres dont les mémoires sont très bien fournies et excellemment façonnées. S'exercer à établir des supports mémoriels, c'est-à-dire choisir des images appropriées et les disposer dans des lieux ordonnés : il s'agit d'une mémoire entraînée, capable de produire des visions mentales propres à séduire et à stimuler l'esprit. Cet art de la mnêmê n'est pas une "reproduction" et par opposition au simple par cœur, elle vise à donner à l'orateur les moyens d'inventer son matériau. Les arts poétiques fournissaient tout un arsenal de techniques destinées à être réinvesties dans un discours oral dont la composition sera réussie au prix d'une véritable performance intellectuelle.

Si le souvenir est présent par nature, la capacité à le mobiliser et à le réinvestir nécessite un processus actif. Dans cette perspective, la mémorisation des choses (*res*) fortifiée par celles des mots (v*erba*) est privilégiée car elle est utile à la "re-collection" immédiate. L'exercice de la remémoration est destiné à pouvoir construire des images comme des représentations cognitives pouvant être adaptées en situation dans diverses circonstances. Mais la re-création "en contexte" et la réminiscence ne sont pas spontanées et font appel à des exercices soutenus dans l'art de manier la langue latine. La remémoration nécessite une procédure d'apprentissage basée sur la pratique quotidienne de techniques langagières constamment mises à l'épreuve et sur la méthode des associations. Elle fait l'objet d'une habitude, d'une accoutumance qui fourniront les liaisons les plus sûres, les automatismes les plus enclins à activer le souvenir.

La mémoire activée par un certain *habitus* rend possible un décalque réfléchi entre des figures de rhétorique et des *colores* de nature musicale. Cette transposition n'est pas réalisable avec le seul mètre. S'il fournit le cadre ordonné - le temps - dont la mémoire a besoin pour s'épanouir, c'est son agrément par les figures qui va retenir l'attention et permettre au souvenir de s'ancrer sûrement dans l'espace. La réminiscence repose sur quelque chose de tangible et la nature qualitative de l'ornementation se combine avec celle

étroitement numérique du mode. Pour le lettré médiéval, le son existe dans le temps et dans l'espace. Le rappel de la figure, de nature essentiellement phonique, donne au ronronnement du mètre une dimension sonore et émotionnelle à laquelle l'oreille va s'accrocher, sur laquelle elle va se focaliser. Au schéma naturel de mémorisation que constitue le mètre, les figures donnent ainsi un agrément que l'oreille ressent. L'ornementation en *colores* dont nous avons voulu souligner l'importance dans les *organa* montre cette insistance sonore de la figure. Lors d'un enseignement fondé en grande partie sur la mémoire auditive, les beaux ornements procurent une sensation intense et deviennent des objets visibles, des images mentales consistantes. L'exercice de la remémoration et la méthode des associations permettent de fabriquer des figures entendues en images mnémoniques, et cette transformation faite, de les matérialiser en figures chantées. Au coeur de ce rapprochement simultané entre la figure entendue et dite, l'image fabriquée et le son chanté, s'inscrivent la langue latine et sa pratique soutenue, incessante. Son apprentissage intensif, le côtoiement journalier de ses procédés d'expression et de ses sonorités conditionnent fortement ceux qui la manient avec dextérité. Les images conçues par la mémoire entraînée sont en étroite connivence, dans un rapport affectif, avec les mots. Par association d'idées, par conditionnement et dans un réflexe, un langage aux sonorités particulières s'incarne dans le discours musical.

Discourir en mots ou en sons n'est pas important : ce qui compte, c'est de dialoguer et les règles ludiques et cérémonielles d'un tel exercice se déroulent selon une procédure mémorielle et langagière où les mots et les sons se mêlent. Habituelle pour des clercs rompus à la discipline intellectuelle de l'orateur, cette procédure nécessite une trame numérique et temporelle formée de longues et de brèves. Dans ce cadre grammatical et mnémotechnique de base qui concerne l'intellect, s'exprime alors un jeu de figures dont les repères font "sensation" pour l'oreille, rendant l'imagination plus claire en faisant appel aux sens. Les figures données par les arts poétiques donnent un sens à l'aride versification, elles assurent à la réitération du mètre son phrasé et l'engage dans une dimension sonore. Agissant comme des signaux forts, ces *stimuli* auditifs retiennent l'attention et aiguisent la mémoire. Lors d'un enseignement essentiellement fondé sur le "par cœur" et la *repetitio*, celui qui écoute garde le souvenir d'une "présence" frappante. L'oreille enregistre les mots répétés dans le temps et dans l'espace et l'esprit fabrique alors des images ordonnées et organisées comme autant de souvenirs possédant une "coloration" émotionnelle propres à être retrouvés. L'acte de remémoration, activant le rappel d'images mentales retenues comme un ensemble bien disposé de représentations cognitives, agit sur ce souvenir entendu et bien

enregistré. L'oreille s'est fixée sur l'essence même du discours - sur ce qui le donne à entendre - et le chantre restitue le souvenir, il l'actualise et le concrétise dans son discours musical. Du choeur de Notre-Dame s'élève alors un chant où le langage des mots et celui des voix se rejoignent dans une singulière beauté. Le *color* rend compte des modes d'élaboration de la polyphonie organale chantée à la cathédrale Notre-Dame de Paris aux XII^{e} et XIII^{e} siècles et rend raison de ce qui fut une création d'une surprenante nouveauté.

Abréviations

Abréviations

Dictionnaires, catalogues, répertoires, ouvrages collectifs

HMT : *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (H.H. Eggebrecht, dir.), Wiesbaden, 1972-.

LMLMA : M. Bernhard (éd.), *Lexicon musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Münich, 1992-.

LudwigR : F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetum vetustissimi stili, Catalogue raisonné der Quellen* (Halle : Niemeyer, 1910), rééd. par L. Dittmer et M. Lütolf, Brooklyn-New York, 1964 (*Musicological Studies*, 7).

MGG / 1 : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (F. Blume, dir.), Kassel, 1989.

MGG / 2 : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (L. Finscher, dir.), Kassel, 1997.

NG / 1 : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie, dir.), Londres, 1980.

NG / 2 : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie, dir.), Londres, 2001-.

NOHM : *The New Oxford History of Music* (D. Hiley et R.L. Crocker, dir.), Oxford-New York, 1990.

PL : *Patrologia latina.*

R.I.S.M. : *Répertoire International des Sources Musicales*, Münich-Duisburg.

Monographies

CS I : C.E. de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram*, I, Hildesheim-Zürich-New York, rééd. 1987.

HusM : *Die Drei- und Vierstimmigen Notre-Dame Organa*, Leipzig, rééd. 1967 (*Publikationen älterer Musik*, 11).

RecK I et **II** : F. Reckow (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, 2 vol., Wiesbaden, 1967 (*BzAfM*, 4-5).

ReiM I et **II** : E. Reimer (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, 2 vol., Wiesbaden, 1972 (*BzAfM*, 10-11).

RoeS : E.H. Roesner (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris*: *les* "quadrupla" *et les* "tripla" *parisiens*, vol.1, Monaco, 1993.

SeA : A. Seay (trad.), *Johannes of Garlandia. Concerning Measured Music : De mensurabili musica*, Colorado Springs, 1978.

YudK : J. Yudkin (trad.), *The Music Treatrise of* "Anonymous IV". *A New Translation*, Rome, 1985 (*MSD*, 41).

Périodiques et collections

AcM / Acta musicologica
AfMw / Archiv für Musikwissenschaft
BzAfM / Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft
CCM / Cahiers de civilisation médiévale
CMM / Corpus mensurabilis musicae
CSM / Corpus scriptorum de musica
EM / Early Music
EMH / Early Music History
JAMS / Journal of the American Musicological Society
JMR / Journal of the Musicological Research
JMTh / Journal of Music Theory
Jmus / Journal of Musicology
JRME / Journal of Research in Music Education
JRMA / Journal of the Royal Musical Association
MD / Musica disciplina
Mf / Die Musikforschung
ML / Music and Letters

MMus / Miscellanea musicologica
MQ / The Musical Quarterly
MSD / Musicological Studies and Documents
MuRe / The Music Review
PMM / Plainsong and Medieval Music
RBmus / Revue belge de musicologie
Rmus / Revue de musicologie
ZfMw / Zeitschrift für Musikwissenschaft

Bibliographie

Bibliographie

Documents et textes de référence

I. Sources musicales

A. Manuscrits et éditions (fac-similé)

1. La polyphonie “parisienne” au XIII^{e} siècle : *tripla* et *quadrupla*

Ba : Bamberg, Staatsbibliothek, MS Lit. 115 (olim Ed. IV. 6)
- Aubry, P. (éd.), *Cent motets du XIII^{e} siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, 3 vol., Paris, 1908.

Ca : Cambridge, University Library, MS Ff. 2. 29
Woolridge, H.E. (éd.), *Early English Harmony From the 10th to the 15th Century*, 2 vol., Londres, 1897-1913 (vol. I : fac-simile, pl. 37-38, ff. 2r-2v).

F : Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 29. 1
- Dittmer, L.A. (éd.), *Facsimile Reproduction of the Manuscript (Fasc. I-VI : ff. 1-262)*, Brooklyn-New York, 1966 (*Publications of Mediaeval Music Manuscripts*, 10).
- Roesner, E.H. (éd.), *Antiphonarium seu magnus liber organi de gradali et antiphonario, Color Microfich Edition of the Manuscript Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29. 1*, Münich, 1996 (*Codices illuminati medii aevi*, 45).

Hu : Burgos, Monasterio de Las Huelgas, MS (non coté)
- Angles, H. (éd.) *El Codex musical de Las Huelgas (Musica a vetus del segles XII-XIV)*, 3 vol., Barcelone, 1931 (*Biblioteca de Catalunya. Publications del Departament de musica*, 6).
- Bell, N. (éd.), *The Las Huelgas Music Codex, A Companion Study to the Facsimile*, Madrid, 2003 (*Scriptorium Collection*, 7).

LoA : Londres, British Library, MS Egerton 2615
- Everist, M. (éd.), *French 13th-Century Polyphony in the British Library.*

A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79r-94v), Londres, 1988.

Ma : Madrid, Biblioteca Nacional, MS 20486 (olim HH 167)
- Dittmer, L.A. (éd.), *Facsimile Reproduction of the Manuscript*, Brooklyn-New York, 1957 (*Publications of Mediaeval Music Manuscripts*, 1).

Mo : Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de médecine, MS H. 196
- Rokseth, Y. (éd.), *Polyphonie du treizième siècle : le manuscrit H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Monaco, 1935.

W1 : Wolfenbüttel , Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad. (Heinemannn n° 677)
- Baxter, J.H. (éd.), *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628) : Published in Facsimile*, Londres, 1930 (*St. Andrews University Publications*, 30).
- Staehelin, M. (éd.), *Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1. Vollständige Reproduktion des "Notre-Dame"-Manuskripts der Herzog Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst.*, Wiesbaden, 1995 (*Wolfenbüttel Mittelalter-Studien*, 9).

W 2 : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad. (Heinemann n° 1206)
- Dittmer, L.A. (éd.), *Facsimile Reproduction of the Manuscript*, Brooklyn-New York, 1960 (*Publications of Mediaeval Music Manuscripts*, 2).

2. Autres sources

Bâle, Universitätsbibliothek, MS F. X. 37 (les quatre *tripla* de Bâle)
Ces pièces sont : *Alleluia* V. *Cristus resurgens* ; *Dum complerentur* V. *Repleti sunt* ; *Alleluia* V. *Vox sancti Bartholomei* ; *Solem* V. *Cernere*. Les compositions sont préservées dans un état extrêmement fragmentaire et aucune section d'aucune de ces oeuvres n'a pu être éditée complètement à ce jour.
- Arlt, W. et M. Haas (éd.), "Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek", *Forum Musicologicum* I , Bern, 1975, pp. 223-274 (*Basler Beiträge zum Musikgeschichte*, 1).

Berlin, Fragments de la Librairie Johannes Wolf, s.n. (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 87-93)
Ce manuscrit est détruit mais subsiste sous forme de reproduction photographique : Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique (cote Vma 1446).

MüA : Münich, Bayerische Staatsbibliothek, MS 4775 (Gallo-rom. 42)
- DITTMER, L.A. (éd.), *A Central Source of Notre-Dame Polyphony*, Brooklyn-New York, 1959 (*Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, 3).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 15139 (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 420-436)
- THURSTON, E. (éd.), *The Music in the St-Victor Manuscript, Paris lat.15139*, Toronto, 1959 (*Pontifical Institute of Medieval Studies : Studies and Texts*, 5).

3. La polyphonie "aquitaine"

Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1139 (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 402-403)
- GILLINGHAM, B. (éd.), *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 1139*, Ottawa, 1987 (*Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, 14).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 3549 (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 404-40) et Londres, British Library, Add. 36881 (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 519-521)
- GILLINGHAM, B. (éd.), *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 3549 et London British Library, Add. 36881*, Ottawa, 1987 (*Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, 16).

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 3719 (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 406-409)
- GILLINGHAM, B. (éd.), *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds latin 3719*, Ottawa, 1987 (*Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, 15).

Saint-Jacques-de-Compostelle, Biblioteca de la Catedral (*R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 238-241)
- PRADO, G., J. CARRO-GARCIA et W. M. WHITEHILL (éd.), *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*, 3 vol. (II : Musica), Saint-Jacques de Compostelle, 1944.

B. Editions

- BALTZER, R.A. (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les clausules à deux voix du Manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29. 1*, vol. 5, Monaco, 1995.
- EVERIST, M. (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les* "organa" *à deux voix pour la messe (de Noël à la fête de saint Pierre et saint Paul) du manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29. 1*, vol. 3, Monaco, 2001.

- *Id.* (éd.), *Le* "Magnus liber organi" *de Notre-Dame de Paris : les* "organa" *à deux voix pour la messe (de l'Assomption au Commun des saints) du manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29. 1*, vol. 4, Monaco, 2002.
- Husmann, H. (éd.), *Die Drei- und Vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, Leipzig, rééd.1967 (*Publikationen älterer Musik*, 11).
- Payne, T.B. (éd.), *Le* "Magnus liber organi" d*e Notre-Dame de Paris : les* "organa" *à deux voix de Wolfenbüttel 1099 (W2)*, vol. 6a et 6b, Monaco, 1996.
- Roesner, E.H. (éd.), *Le* "Magnus liber organi" d*e Notre-Dame de Paris : les* "quadrupla" *et les* "tripla " *parisiens*, vol. 1, Monaco, 1993.
- Thurston, E. (éd.), *Pérotin : Works*, New York, 1970.
- Tischler, H. (éd.), *The Montpellier Codex*, 3 vol., Madison, 1978 (*Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, V. 2-8).
- *Id.* (éd.), *The Complete Comparative Edition : The Parisian Two-Parts Organa*, Stuyvesant-New York, 1988.
- Waite, W.G., *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice*, New Haven, 1954.

II. Traités sur la musique

"Anonyme IV" : *De mensuris et discantu*
- CS I, pp.327-365.
- Dittmer, L.A. (éd.), *Anonymous IV*, Brooklyn-New York, 1959 (*Musical Theorists in Translation*, 1).
- reckow, F. (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus IV* , 2 vol., Wiesbaden, 1967 (*BzAfM*, 4-5).
- Yudkin, J. (trad.), *Notre-Dame Theory : A Study of Terminology, Including a New Translation of the Music Treatrise of* "Anonymous IV", PhD, Stanford University, 1982.
- *Id.* (trad.), *The Music Treatrise of* "Anonymous IV". *A New Translation*, Rome, 1985 (*MSD*, 41).

"Anonyme de Saint-Emmeram" : *De musica mensurata*
- Sowa, H. (éd.), *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel, 1930 (*Koenigsberger Studien zur Musikwissenschaft*, 9).
- Yudkin, J. (éd. et trad.), *De musica mensurata. The Anonymous of Saint-Emmeram. Complete Critical Edition, Translation and Commentary*, Bloomington Ind., 1990.

Francon de Cologne : *Ars cantus mensurabilis*
Reaney, G. (éd.), *Franconis de Colonia ars cantus mensurabilis*, Rome, 1974 (*CSM*, 18).

Guido d'Arezzo : *Micrologus*
- COLETTE, M.-N. et J.-C. JOLIVET (trad.), *Micrologus*, Paris, 1993.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J. (éd.), *Guidonis Aretini Micrologus*, Rome, 1955 (*CSM*, 4).

Jean de Garlande : *De mensurabili musica*
- CS I, pp. 97-137 et pp. 175-182.
- REIMER, E. (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, 2 vol., Wiesbaden, 1972 (*BzAfM*, 10-11).
- SEAY, A. (trad.), *Johannes de Garlandia. Concerning Measured Music : De mensurabili musica*, Colorado Springs, 1978.

Jérôme de Moravie : *Tractatus de musica*
- CSERBA, S.H. (éd.), *Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica*, Regensburg, 1935 (*Freiburger Studien zur Musikwissenschaft*, 2).

"Traité du Vatican "
- GODT, I. et B. RIVERA (éd.), "The Vatican *Organum* Treatrise - a Colour Reproduction, Transcription and Translation into English", *In Memoriam Gordon A. Anderson* (L.A. Dittmer, éd.), Henryville, 1984, pp. 264-345.
- ZAMINER, F. (éd.), *Der Vatikanische Organum-Traktat. (Ottob. lat. 3025) : Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihren Vorstufen*, Tutzing, 1959 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 2).

Recueil
COUSSEMAKER, C.E. de (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi. Novam Seriem a Gerbertina alteram*, 4 tomes, Hildesheim - Zürich - New York, rééd. 1987 (d'après l'édition de M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, 3 vol., Hildesheim, rééd. 1963).

III. Les arts poétiques

A. Editions, traductions

Edition de référence : FARAL, E. (édition et étude), *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, rééd. 1962.
Propositions de corrections par W.B. Sedgwick dans "Notes and Emandations on Faral's *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle"*, *Speculum*, 2 (1927), pp. 331-343 et "The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Speculum*, 3 (1928), pp. 349-381 et 615.

Ekkehard IV
De lege dictamen ornandi
- FARAL, E. (éd.), *op. cit*. (pp. 47-48 : commentaires ; pp. 104-105 : texte).

Evrard l'Allemand
Laborintus
- FARAL, E (éd.), *op. cit.* (pp. 38-40 : sources et commentaires ; pp. 336-377 : texte).

Geoffrey de Vinsauf
Poetria nova
- BALTZELL-KOPP, J.B. (trad), "The New Poetics (*Poetria nova*)", *Three Medieval Rhetorical Arts* (J.J. Murphy, éd.), Berkeley-Los Angeles, 1971, pp. 27-108.
- FARAL, E. (éd.), *op. cit*. (pp. 27-34 : sources et commentaires ; pp. 194-262: texte).
- NIMS, M.F. (trad.), *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, Toronto, 1967.

Documentum de modo et arte dictandi et versificandi
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 22-27 : sources et commentaires ; pp. 268-320: texte)

Poèmes sur l'interdit de l'Angleterre
- FARAL, E. (éd.), *op.cit.* (pp. 22-27 : sources et commentaires).

Summa de coloribus rhetoricis
- FARAL, E. (éd.), *op. cit*. (pp. 22-27 : sources et commentaires ; pp. 321-327 : texte).

Tria sunt circa quae …
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 22-27 : sources et commentaires ; pp. 263-268: texte inclus dans la première partie du *Documentum de modo et arte dictandi*).

Gervais de Melkley
Ars versificatoria
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 34-37 : sources et commentaires ; pp. 328-331: analyse).
- GRÄBENER, H.J. (éd.), *Ars poetica* (*Ars versificatoria*), Münster in Westfalen, 1965 (*Forschungen zur romanischen Philologie*, 17).
Commentaires de F.J. Worstbrock dans la revue *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 78 (1967), pp. 99-107.

Pyrame et Thisbé
- FARAL, E. (éd.), *op. cit* (pp. 34-37 : sources et commentaires ; pp. 331-336 : texte).

Jean de Garlande
De arte prosayca metrica et rithmica
- MARI, G. (éd.), *I trattati medievali di ritmica latina*, Bologne, rééd.1971, pp. 35-80.
- *ID.*, (éd.), "Poetria magistri Johannis anglici *de arte prosayca metrica et rithmica*", *Romanische Forschungen*, 13 (1902), pp. 883-965.

Exempla honestae vitae
- HABEL, E. (éd), "Die *Exempla honestae vitae* des Johannes de Garlandia, eine lateinische Poetik des XIII. Jahrhunderts", *Romanische Forschungen*, 29 (1911), pp. 131-154.
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 48-54 : sources et commentaires).

Parisiana poetria
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 40-47 : sources et commentaires ; pp. 378-381: analyse) / *Epithalamicum beatae Mariae virginis* (pp. 48-54 : sources et commentaires).
- LAWLER, T.E. (éd. et trad.), *The* "Parisiana Poetria" *of John of Garland*, New Haven, 1974 (*Yale Studies in English*, 182).
Commentaires à l'édition : G.B. Speroni, "Proposte per il testo della Parisiana poetria di Giovanni di Garlandia", *Studi Medievali*, n. s. 3, 20 (1979), pp. 585-624.

Marbode de Rennes
De ornamentis verborum
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 48-54 : commentaires).
- LEOTTA, R. (éd.), *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, Florence, 1998 (*Per verba*, 10).
- *PL* 171, col. 1687-1692 : *De ornamentis verborum*.

Matthieu de Vendôme
Ars versificatoria
- FARAL, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 1-13 : sources et commentaires ; pp. 106-193: texte-version courte).
- GALLO, E. (trad.), "Matthew of Vendôme : Introductory Treatrise on the Art of Poetry", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118/1 (1974), pp. 51-92.

- Munari, F. (éd.), *Ars versificatoria, Matthew's Opera*, 3 vol., III, Rome, 1988 (*Studi e Testi*, 171).

Onulf de Spire
Colores rhetorici
- Faral, E. (éd.), *op. cit.* (pp. 48-54 : commentaires).
- Wattenbach, W. (éd.), *Colores rhetorici*, Berlin, 1894, pp. 361-386.

Saint-Omer (traité anonyme de)
Colores verborum
- Fierville, C. (éd.), *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Omer (n° 115 et 710)*, Paris, 1883 (*Extraits des notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 31.1), pp. 1-131 (pp. 132-135 : *Debemus cunctis proponere*...).

B. Etudes

Geoffrey de Vinsauf
- Camargo, M., "*Tria sunt* : The Long and the Short of Geoffrey of Vinsauf's *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*", *Speculum*, 74 (1999), pp. 935-955.
- Gallo, E., *The* "Poetria nova" *and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, La Haye-Paris, 1971 (*De Proprietatibus litterarum : series minor*, 10).
- *Id.*, "The Grammarian's Rhetoric : The *Poetria Nova* of Geoffrey of Vinsauf", *Medieval Eloquence : Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric* (J.J. Murphy, éd.), Berkeley-Los Angeles, 1978, pp. 68-84.
- Kelly, D.F., "Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*", *Medieval Studies*, 31 (1969), pp. 117-148.
- Parr, R.P., "Documentum de modo et arte dicandi et versificandi". *Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying*, Milwaukee Wisc., 1968 (*Mediaeval Philosophical Texts in Translation*, 17).
- Tilliette, J.-Y., *Des mots à la Parole. Une lecture de la* "Poetria nova" *de Geoffrey de Vinsauf*, Genève, 2000 (*Recherches et Rencontres*, 16).
- Woods, M.C., *An Early Commentary on the* "Poetria nova" *of Geoffrey of Vinsauf*, New York, 1985.

Matthieu de Vendôme
- Faral, E., "Le manuscrit 511 du Hunterian Museum de Glascow : Notes sur le mouvement poétique et l'histoire des études littéraires en France et en Angleterre entre les années 1150 et 1225", *Studi Medievali*, n. s. 9 (1936), pp. 18-121.

- HARBERT, B., "Matthew of Vendôme", *Medium Aevum*, 44 (1975), pp. 225-237.
- MUNARI, F. (éd.), "Matteo di Vendôme, *Ars*, I , 111", *Studi medievali*, 3, 17 (1976), pp. 293-305 .
- PARR, R.P., *Matthew of Vendôme : Ars versificatoria (The Arts of the Versemaker)*, Milwaukee Wisc., 1981 (*Mediaeval Philosophical Texts in Translation*, 22).

Saint-Omer (traité anonyme de)
- CHESNUTT, M. et H. SPECHT, *The Saint-Omer Art of Poetry. A Twelfth-Century Anonymous* "Ars Poetica" *From a Manuscript at Saint-Ome*r, Odense, 1987 (*Odense University Studies in English*, 10).

IV. Autres sources

Alexandre de Villedieu
Doctrinale
- REICHLING, D. (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern*, Berlin, 1893 (*Monumenta germanicae*, 12).

(saint) Augustin
Confessions
- DE LABRIOLLE, P. (éd. et trad.), *Confessions*, 2 vol., Paris, 1961 (II, livre X : Les plaisirs de l'ouïe : pp. 248-268 et La mémoire : pp. 276-278).
- *PL* 32, col. 1081-1194 (1189-1194 manquantes) : *De musica* (Lib. VI).

Cicéron
De inventione
- ACHARD, G. (éd. et trad.), *De l'invention*, Paris, 1994.

De oratore
- COURBAUD, E. (éd. et trad.), *Cicéron. De l'orateur*, 3 vol., Paris, 1957.

(Pseudo) Cicéron
Rhetorica ad Herennium
- ACHARD, G. (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, rééd.1997.
- CAPLAN, H. (trad.), *Rhetorica ad Herennium Libri IV de ratione dicendi*, Londres, 1954.

Evrard de Béthune
Graecismus
- WROBEL, I.E. (éd.), *Eberhardi Bethuniensis Graecismus*, Bratislava, 1887 (*Corpus grammaticorum medii aevi*, I)

Hugues de Saint-Victor
Didascalicon
- BUTTIMER, C.H. (éd.), *Didascalicon de studio legendi*, Washington, 1939 (*Studies in Medieval and Renaissance Latin*, 10).
- LEMOINE, M. (trad.), *L'art de lire. Didascalicon*, Paris, 1991.
- *PL* 176, col. 741-812.

Jean de Salisbury
Metalogicon
- HALL, J.B. et K.S.B. ROHAN-KEATS (éd.), *Ioannis Saresberiensis Metalogicon*, Turnhout, 1991 (*Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, XCVIII).
- MCGARRY, D.D. (trad.), *The Metalogicon of John of Salisbury*, Berkeley-Los Angeles, 1955.
- WEBB, C.C. (éd.), *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Metalogicon*, Oxford, 1929.
- *PL* 199, col.853-856 : *Metalogicus* (Lib. I , Cap. XXIV).

Policraticus
- WEBB, C.C. (éd.), *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum*, Oxford, 1909.

Mathias de Linköping
Poetria
- SAWICKI, S., "Poetria och Testa nucis av Magister Matthias Lincopensis", *Tidskrift för svensk litteraturhistorisk Forskning* , n. s. 17 (1936), pp. 109-152.

Quintilien
Institutio oratoria
- COUSIN, J. (éd. et trad.), *Quintilien. Institution oratoire*, 7 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.
- WINTERBOTTOM, M. (éd.), *Institutionis oratoriae libri XII*, 2 vol., Oxford, 1970.

Thomas d'Aquin
Somme théologique
[divers traducteurs], Paris, 1997.

Instruments de travail

I. La musique

- BERNHARD, M. (dir.), *Lexicon musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Münich, 1992 (Internet = http : // www.badw.de / musik/ tml /.html).
- EGGEBRECHT, H.H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1955.
- *ID.* (dir.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1972-
- FISHER, P. (dir.), *R.I.S.M.* B III / 2 (*The Theory of Music. Manuscripts From the Carolingian Era up to 1400 in Italy*), Münich, 1968.
- HUGLO, M. et C. MEYER (dir.), *R.I.S.M.* B III / 3 (*The Theory of Music. Manuscripts From the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany*), Münich, 1986.
- HUGLO, M., avec C. MEYER et N.C. PHILLIPS (dir.), *R.I.S.M*. B III / 4 (*The Theory of Music. Manuscripts From the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America*), Münich, 1992.
- LUDWIG, F., *Repertorium organorum recentioris et motetum vetustissimi stili, Catalogue raisonné der Quellen* (Halle, 1910) ; rééd. par L.A. Dittmer et M. Lütolf, Brooklyn-New York, 1964.
- MATHIESEN, T.S. (dir.), *Thesaurus Musicarum Latinarum* / (Internet = http : // www.music.indiana.edu / tml /.html).
- REANEY, G. (dir.), *R.I.S.M.* B IV / 1 : *Manuscripts of Polyphonic Music 11th-Early 14th-Century*, Münich, 1966.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., avec P. FISCHER et C. MAAS (dir.), *R.I.S.M*. B III/ 1 (*The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to 1400*), Münich, Henle-Verlag, 1961.
- STRUNK, O., *Source Readings in Music History from Classical Antiquity Through the Romantic Era*, New York, 1950.
- VAN DER WERF, H., *Integrated Directory of Organa, Clausulae and Motets of Thirteenth Century*, Rochester-New York, 1989.

II. La langue latine

- BLAISE, A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Paris, 1954.
- *ID*., *Lexicon latinitatis medii aevii*, Turnhout, 1975 (*Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, 28).

- CETEDOC, *Library of Christian Latin Texts*-5 (dir. P. Tombeur), CD-Rom version, Turnhout, 2002.
- DICTIONARY OF MEDIEVAL LATIN FROM BRITISH SOURCES, éd. R.E. Latham, Londres, 1975-.
- DU CANGE, C. DU FRESNE (SIEUR), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 9 vol., Paris, rééd.1937.
- ERNOUT, A. et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1959.
- LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Litteraturwissenschaft*, 2 vol., Münich, 1960.
- LEXICON LATINITATIS NEDERLANDICAE MEDII AEVI, éd. J.W. Fuchs, M. Gumbert et O. Weijers, Leyde, 2006.
- MANITIUS, K., *Geschichte der lateinischen Literatur der Mittelalter*s, 3 vol. (III : Vom Ausbruch des Kirschenstreites bis zum Ende des 12. Jahrhunderts), Münich, rééd. 1965 (*Handbuch der Altertumswissenschaft*, 9.2.3).
- MITTELLATEINISCHES WÖRTERBUCH, éd. C.H. Beck, Münich, 1967-.
- NIERMEYER, J. F., *Mediae latinitatis lexicon minus*, Leyde, 1976.
- NORBERG, D., *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, 1968 (pour la traduction française).
- NOVUM GLOSSARIUM MEDIAE LATINITATIS, Hafniae, 1957 (nouvelle édition, F. Blatt, Copenhague-Bruxelles, 1983-).
- THE OXFORD LATIN DICTIONARY, éd. P.G.W. Glare, Oxford, 1982.
- QUICHERAT, L. (dir.), *Thesaurus Poeticus linguae latinae*, Paris, 1890.
- THESAURUS LINGUAE LATINAE, 9 vol., Lipsiae, 1900-.
- WALDE, A. et J.B. HOFMANN, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3 vol., Heidelberg, 1930-1956.

Etudes

I. Le cadre historique et culturel

- BALDWIN, J., *Masters, Princes and Merchants : the Social Views of Peter the Chanter and His Circle*, 2 vol., Princeton, 1970.
- *ID.*, *Philippe Auguste* , Paris, 1991 (pour la traduction française).
- *ID.*, *Paris, 1200*, Paris, 2006.
- BOLGAR, R.R., *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge Mass., 1954 .
- BOUREAU, A., *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, 1993 .
- BRUNET, A., G. PARÉ et P. TREMBLAY, *La renaissance au XII^e siècle. Les*

écoles et les enseignements, Paris, 1933 (*Publications de l'Institut Médiéval d'Ottawa*, 3).
- CANDAU, J., *Anthropologie de la mémoire*, Paris, 1996.
- CAROLUS-BARRÉ, L., "Les écoles capitulaires et les collèges de Soisons au Moyen Age et au XVI[e] siècle", *Actes du 95[e] Congrès National des Sociétés Savantes : Phililogie et Histoire jusqu'à 1610 (Reims, 1970)*, Paris, 1975, pp. 123-226.
- CARRUTHERS, M.J., *Le Livre de la Mémoire*, Paris, 2002 (pour la traduction française).
- *EAD*., *Machina Memorialis*, Paris, 2002 (pour la traduction française).
- CERQUIGLINI, B., *La parole médiévale*, Paris, 1981.
- *ID.*, *Eloge de la variante*, Paris, 1989.
- CHATELAIN, E. et H.S. DENIFLE (éd.), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 vol. (I : 1200-1286), Paris, 1889-1897.
- CHAURAUD, J., "Quelques aspects de l'enseignement médiéval en Champagne (XIII[e]-XIV[e] siècles)", *Actes du 95[e] Congrès National des Sociétés Savantes : Philologie et Histoire jusqu'à 1610 (Reims, 1970)*, Paris, 1975, pp. 101-106.
- CHENU, M.-D., *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Paris, 1959.
- CLANCHY, M.T., *From Memory to Written Records 1066-1300*, Oxford, rééd. 1994.
- COLMAN, J., *Ancient and Medieval Memory : Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, 1992.
- DELHAYE, P., "L'organisation scolaire au XII[e] siècle", *Traditio*, 5 (1947), pp. 211-268.
- DELISLE, L., "Les écoles d'Orléans aux XII[e] et XIII[e] siècles", *Annuaire-Bulletin de la Société Française de l'Histoire de France*, 8 (1869), pp. 139-154.
-*ID*., "Discours", *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 22 (1885), pp. 82-139.
- DOSSAT, Y., "Les premiers maîtres à l'université de Toulouse : Jean de Garlande, Hélinand", *Cahiers de Fanjeaux*, V (1970), pp. 179-190.
- DRONKE, P., "New Approaches to the School of Chartres", *Anuario de Estudios medievales*, 6 (1969), pp. 117-140.
- GABRIEL, A.L., "English Masters and Students in Paris During the Twelfth Century", *Garlandia. Studies in the History of Medieval University* (A.L. Gabriel, éd.), Francfort, 1969, pp. 1-37.
- *ID*., "The Cathedral School of Notre-Dame and the Beginning of the University of Paris", *Garlandia. Studies in the History of Medieval University* (A.L. Gabriel, éd.), Francfort, 1969, pp. 39-64.
- GILSON, E., *La philosophie au Moyen Age*, Paris, rééd. 1986.

- GLORIEUX, P. “L’enseignement au Moyen Age. Techniques et méthodes d’enseignement en usage à la Faculté de théologie de Paris au XIII^e siécle”, *Archives d’Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Ag*e, 35 (1968), pp. 65-186.
- *ID.*, *La Faculté des Arts et ses maîtres au XIII^e siècle*, Paris, 1971 (*Etudes de philosophie médiévales*, 59).
- HAMESSE, J., “Le vocabulaire de la transmission orale des textes”, *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Ag*e (O. Weijers, éd.), Turnhout, 1989, pp. 168-194 (*Etudes sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Age*, 2).
- HÜE, D., “Le chant du potier : le clerc et l’artisan”, *Le clerc au Moyen Age: Actes du colloque du Centre Universitaire d’Etudes et de Recherche Médiévales d’Aix, mars 1995* (C.U.E.R.M.A., éd.), Aix, 1995, pp. 297-314.
- LE GOFF, J., *La civilisation de l’Occident médiéva*l, Paris, 1964.
- LESNE, E., *Histoire de la propriété ecclésiastique en France* (t. 5 : Les écoles de la fin du VIII^e siècle à la fin du XII^e siècle), Lille, 1940.
- LONGÈRE, J., *Oeuvres oratoires des maîtres parisiens au XII^e siècle. Etude historique et doctrinale*, 2 vol., Paris, 1975.
- MICHAUD-QUANTIN, P., “Les champs sémantiques de *specie*s, tradition latine et traductions du grec”, *Etudes sur le vocabulaire philosophique au Moyen Age* (M. Lemoine et P. Michaud-Quantin, éd.) , Rome, pp. 113-150 (*Lessico Intelletuale Europeo*, 5).
- MUNK OLSEN, B., “Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siécle”, *Revue d’Histoire des Textes*, 10 (1980), pp. 157 et ss.
-*ID.*, *L’étude des auteurs classiques latins aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Paris, 1982-1989.
- RICHÉ, P., “Le rôle de la mémoire dans l’enseignement médiéval”, *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale* (B. Roy et P. Zumthor, dir.), Montréal, 1985, pp. 133-149.
- *ID.*, *Ecoles et enseignement dans le Haut Moyen Age latin*, Paris, rééd. 1999.
- RICOEUR, P., *La mémoire, l’histoire et l’oubli*, Paris, 2000.
- *ID.*, “L’écriture de l’histoire et la représentation du passé”, A*nnales Histoire, Sciences Sociales*, (4) 2000, pp. 731-747.
- ROHAN-KEATS, K.S.B., “John of Salisbury and Education in Twelfth-Century Paris from the Account of his *Metalogicon*”, *History of Universities*, 6 (1986-1987), pp. 1-45.
- ROUSE, R.H., “L’évolution des attitudes envers l’autorité écrite : le développement des instruments de travail au treizième siècle”, *Culture et travail intellectuel dans l’Occident médiéval : bilan des Colloques d’humanisme général, 1960-1980* (G. Hasenohr et J. Longère, éd.), Paris, 1981, pp. 115-145.

- TUILLIER, A., *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, I, Paris, 1994.
- VERGER, J., *Les Universités au Moyen Age*, Paris, 1973.
- *ID.*, "Des écoles à l'Université. La mutation institutionnelle", *La France de Philippe Auguste : le temps des mutations. Actes du Colloque International organisé par le C.N.R.S. à Paris, septembre-octobre 1980* (R.H. Bautier, éd.), Paris, 1982, pp. 817-846.
- *ID.*, *Culture, enseignement et société en Occident aux XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, 1999.
- WEBB, C.C. *John of Salisbury*, Londres, 1932.
- WEIJERS, O., *Terminologie des universités au XIII^e siècle*, Rome, 1987.
- *EAD.*, "Le vocabulaire du Collège de Sorbonne", *Vocabulaire des collèges universitaires : XII^e -XIV^e siècles* (O. Weijers, éd.), Turnhout, 1993, pp. 9-25 (*Etudes sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Ag*e, 6).
- *EAD.*, *Le travail intellectuel à la faculté de Paris : textes et maîtres I (1200-1500)*, Turnhout, 1998, III : G (*Studia Artistarum*, 6), pp. 32-39 et pp. 77-79.
- YATES, F.A., *L'art de la mémoire*, Paris, 1975 (pour la traduction française).

II. La musique

- APEL, W., "From Saint Martial to Notre-Dame", *JAMS*, 2 (1949), pp. 145-153.
- *ID.*, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Liège, 1998 (pour la traduction française).
- ARLT, W., *Ein Festoffizium des Mittellalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 vol., Cologne, 1970.
- *ID.*, "Peripherie und Centrum in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des XII. bis XIV. Jahrhunderts", *Forum Musicologicum* I (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Bern, 1975, pp. 169-222 (*Basler Beiträge zum Musikgeschichte*, 1).
- *ID.*, avec M. HAAS, "Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek", *Forum Musicologicum* I (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Bern, 1975, pp. 223-272 (*Basler Beiträge zum Musikgeschichte*, 1).
- *ID.*, "Warum nur viermal ? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre-Dame", *Studien zur Musikgeschichte : eine Festschrift für Ludwig Finscher* (A. Laubenthal, éd.), Kassel, 1995.
- BALTZER, R.A., "Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Dates of the Florence Manuscript", *JAM*S, 25 (1972), pp. 1-18.
- *EAD.*, "Notre-Dame Manuscripts and Their Owners : Lost and Founds", *Jmus*, 5 (1987), pp. 380-399.

- *Ead.*, "How long was Notre-Dame *Organum* Performed ?", *Beyond the Moon : Festschrift Luther Dittmer* (B. Gillingham et P. Merkley, éd.), Ottawa, 1990, pp. 118-143 (*MSD*, 53).
- *Ead.*, "The Geography of the Liturgy at Notre-Dame of Paris", *Plainsong in the Age of Polyphony* (T.F. Kelly, éd.), Cambridge Mass., 1992, pp. 45-64 (*Cambridge Studies in Performance Practice*, 2).
- Bernhard, M., "Eine neue Quelle für den Vatikanischen *Organum*-Traktat", *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III (M. Bernhard, éd.), Münich, 2001, pp. 175-190.
- Besseler, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931-34.
- Brünner, S., *Die Notre-Dame Organa der Handschrift W2*, Tutzing, 1982 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 35).
- Busse-Berger, A.-M., "Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony", *Jmus*, 14 (1996), pp. 263-298.
- *Ead.*, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, 2005.
- Coussemaker, C.E. de, *L'art harmonique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Hildesheim, rééd. 1964.
- Crocker, R.L., "*Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique and Medieval Theory", *JMTh*, 2 (1958), pp. 2-23.
- *Id.*, "*Discantus*, Counterpoint and Harmony", *JAMS*, 14 (1961), pp. 1-23.
- Cullin, O., "La polyphonie au douzième siècle : entre théorie et pratique", *Rmus*, 81 (1995), pp. 25-36.
- *Id.*, "Penser la musique au XIII^e^ siècle", *Médiévales*, 32 (1997), pp. 21-30.
- *Id.*, "La musique à Notre-Dame : un manifeste artistique et son paradoxe", *Rencontres médiévales européennes : Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien 1160-1230, Actes du colloque à l'Institut de France le 12 décembre 2003* (M. Lemoine éd.), Turnhout, 2004, pp. 93-101.
- *Id.*, *Laborintus*, Paris, 2004.
- Desmond, K., "*Sicut in grammatica* : Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus*", *Jmus*, 16 (1988), pp. 467-493.
- Dittmer, L.A., "The Lost Fragments of a Notre-Dame Manuscript in Johannes Wolf's Library", *Aspects of Medieval and Renaissance Music : A Birthday Offering to Gustav Reese* (J. LaRue, éd.), Oxford-New York, 1966, pp. 122-133.
- Dragonetti, R., *La Musique et les Lettres*, Paris, 1986.
- Eggebrecht, H.H., "*Diaphonia vulgariter organum*", *Bericht über den Siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln (Juin 1958)*, *International Musicological Society* (G. Abraham, S. Clercx-Lejeune, H. Federhofer et W. Pfannkuch, éd.), Kassel, 1959, pp. 93-97.
-*Id.*, "Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12.

Jahrhundert", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (H.H. Eggebrecht, A.F Gallo, M. Haas et K.-J. Sachs, éd.), Darmstadt, 1984, pp. 9-87 (*Geschichte der Musiktheorie*, 5).
- *Id.*, "*Organum*", *Musik Lexicon*, 3 vol. (K. Dahlhaus et H.H. Eggebrecht, éd.), Mainz, rééd. 1989, III, pp. 245-247.
- Everist, M., *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France : Aspects of Sources and Distribution*, New-York, rééd. 1989.
- *Id.*, "From Paris to Saint-Andrew : The Origins of W1", *JAMS*, 43 (1990), pp. 1-42.
- Fassler, M., "Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatrises *De rithmis*", *Jmus*, 5 (1987), pp. 164-190.
- Flotzinger, R., *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfloge mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften*, Vienne-Cologne, 1969 (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, 8).
- *Id.*, "Vorstufen der musikalish-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire ?", *De ratione musica : Festschrift E. Schenk* (Mai 1972), Kassel, 1975, pp. 1-9.
- Gallo, A.F., "*Pronuntiatio* : ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale", *AcM* , 35 (1963), pp.38-46.
- *Id.*, "Tra Giovanni di Garlandia e Philippo da Vitry : note sulla tradizione di alcuni testi teorici", *MD*, 23 (1969), pp. 13-20.
- *Id.*, *Music of the Middle Ages II*, Cambridge Mass., 1985 (pour la traduction anglaise).
- *Id.*, "Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages : A Bibliographical Report", *AcM*, 44 (1972), pp. 78-101.
- Gross, G., "La *repetitio* dans les *organa* quadruples de Pérotin. Nature rhétorique de l'organisation du discours musical", *Musurgia*, VIII/1 (2001), pp. 7-29.
- *Id.*, "Le *color* dans la théorie musicale au XIII^{e} siècle : implications et enjeux", *Les Enjeux de la Traduction* (G. Gross et L. Quetin, éd.), Tours, 2003, pp. 35-58 (*Etudes Doctorales*, 1).
- *Id.*, "Chanter à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste : un art de la magnificence", *Revue historique*, 639/3 (2006), pp. 609-634.
- *Id.*, "*Organum* at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries : Rhetoric in Words and Music", *PMM*, 15/2 (2006), pp. 87-108.
- Gurlitt, W., "Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit", *Helicon*, 5 (1944), rééd. à Wiesbaden en 1966 sous le titre *Musikgeschichte und Gegenwart* I, pp. 62-81 (*BzAfM*, 1).
- Gushee, L., "Questions of Genre in Medieval Treatrises on Music", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen : Gedenkschrift für Leo Schrade* I (W. Arlt et E. Lichtenkahn , éd.), Bern, 1973, pp. 365-433.

- HAAS, M., "Studien zum mittelalterlichen Musiklehre : Eine Übersicht über die Musiklehre im Context der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts", *Forum Musicologicum* III (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Winterthur, 1982, pp. 323-456 (*Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, 3).
- *ID.*, "Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Francon", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (F. Zaminer, éd.), Darmstadt, 1984, pp. 89-160 (*Geschichte der Musiktheorie*, 5).
- HANDSCHIN, J., "Zur Geschichte von Notre-Dame", *AcM*, 4 (1932), pp. 6-14 et pp. 49-55.
- HENTSCHEL, F., *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie : Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der* "Musica Sonora" *um 1300*, Stuttgart, 2000 (*BzAfM*, 47).
- HUGLO, M., "La musique religieuse au temps de Philippe Auguste", *La France de Philippe Auguste : le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le C.N.R.S. à Paris, septembre-octobre 1980* (R.H. Bautier, éd.), Paris, 1982, pp. 1001-1008.
- *ID.*, "Les débuts de la polyphonie à Paris : les premiers *organa* parisiens", *Forum Musicologicum* III (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Winterthur, 1982, pp. 93-163 (*Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, 3).
- *ID.*, "Le répons-graduel de la messe : évolution de la forme, permanence de la fonction", *Annales Suisses de Musicologie*, n.s. 2 (1982), pp.53-73.
-*ID.*, "Le XVII[e] Symposion de Wolfenbüttel : Das Ereignis Notre-Dame", *Rmus*, 72 (1986), pp. 130-133.
-*ID.*, "Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)", *AcM*, 60 (1988), pp. 229-272.
- *ID.*, "Observations sur les origines de l'Ecole Notre-Dame", *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age : Actes des colloques de Royaumont 1986-87-88* (M. Huglo, C. Meyer et M. Pérès, éd.), Paris, 1991, pp. 152-158.
- *ID.*, "*Organum* décrit, *organum* prescrit, *organum* proscrit, *organum* écrit", *Polyphonies de tradition orale, histoire et tradition vivantes : Actes du colloque de Royaumont 1990* (M. Huglo, C. Meyer et M. Pérès, éd.), Paris, 1993, pp. 13-21.
-*ID.*, "Principes de l'ordonnance des répons organisés à Notre-Dame de Paris", *Rmus*, 83 (1997), pp. 81-92.
- *ID.*, "La notation franconienne : antécédents et devenir", *CCM*, 31 (1988), pp.123-132.
- *ID.*, avec B. HAGGH, "*Magnus liber*, *maius munus*", *Rmus*, 90 (2004), pp. 193-230.
- HUGUES, A., *Style and Symbols : Medieval Music, 800-1543*, Ottawa, 1989.
- HUSMANN, H., "Saint-Germain und Notre-Dame", *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen* (B. Hjelmborg et S. Sorensen, éd.), Copenhague, 1962, pp. 31-36.

- *Id.*, “The Enlargement of the *Magnus liber organi* and the Paris’s Churches Saint-Germain l’Auxerrois and Sainte-Geneviève du Mont”, *JAMS*, 16 (1963), pp. 176-203.
- *Id.*, “The Origin and Destination of the *Magnus liber organi*”, *MQ*, 59 (1963), pp. 311-330.
- Immel, S., “The Vatican *Organum* Treatrise Re-Examined”, *EMH*, 20 (2001), pp. 121-172.
- Karp, T., “Toward a Critical Edition of Notre-Dame *Organa Dupla*”, *MQ*, 42 (1966), pp.350-367.
- Lera, L., “Grammatica della notazione di Notre-Dame”, *AcM*, 61 (1989), pp. 150-174.
- Levy, K., “A Dominica *Organum Duplum*”, *JAMS*, 27 (1974), pp.183-211.
- Lossef, N., *The Best Concords : Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York, 1994.
- Ludwig, F., “Die liturgischen *Organa* Leoninus und Perotinus”, *Riemann-Festschrift gesammelte Studien* (F. Ludwig, éd.), Leipzig, 1909, pp. 200-213. Réédition des travaux de Friedrich Ludwig parus dans *AfMw* (1921) :
- “Die Quellentexte zu Perotinus Magnus”, *Musik-Konzepte : Perotinus Magnus*, 107 (Janvier 2000), pp. 3-6.
- “Perotinus Magnus”, *Musik-Konzepte : Perotinus Magnus*, 107 (Janvier 2000), pp. 7-18.
- Meyer, C., “Polyphonies médiévales et tradition orale”, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6 (1993), pp. 99-117.
- Niemöller, K., “*Ars musica - ars poetica - musica poetica*”, *Bericht über das internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg, septembre 1956* (W. Gerstenberg, H. Heckmann et H. Husmann , éd.), Kassel, 1957, pp. 170-172.
- Parrish, C., *The Notation of Medieval Music*, New York, rééd. 1978.
- Rankin, S., “Taking the Rough with the Smooth : Melodic Version and Manuscript Status”, *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Sources Studies, Regional Developments, Hagiography* (R.A. Baltzer et M. Fassler, éd.), Oxford, 2000, pp. 213-233.
- Reckow, F., *Die copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Satzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*, Wiesbaden, 1973 (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 13).
- *Id.*, “Das *Organum*”, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen : Gedenkschrift Leo Schrade* (W. Arlt et E. Lichtenkahn, éd.), Bern, 1973, pp. 434-496.
- *Id.*, “*Organum*-Begriff und Frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des Instrumentalen in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie”, *Forum Musicologicum* I (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Bern,

1975, pp. 31-168 (*Basler Beiträge zum Musikgeschichte*, 1).
- *Id.*, "*Vitium* oder *color rhetoricus* ? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen *grammatica*, *rhetorica* und *poetica* für das Musikverständnis", *Forum Musicologicum* III (W. Arlt et H. Oesch, éd.), Winterthur, 1982, pp. 307-322 (*Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, 3).
- *Id.*, "Processus und Structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter", *Musiktheorie*, 1 (1986), pp. 5-29.
- Roesner, E.H, *The Manuscript Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628 Helmstadiendis : A Study of Its Origins and of Its Eleventh Fascicle*, PhD, New-York University, 1974.
- *Id.*, "The Origins of W1", *JAMS*, 29 (1976), pp. 337-380.
- *Id.*, "The Performance of Parisian *Organum*", *EM* , 7 (1979), pp. 174-189.
-*Id.*, "The Problem of Chronology in the Transmission of *Organum Duplum*", *Music in Medieval and Early Modern Europe : Patronage, Sources and Text*s (I. Fenlon, éd.), Cambridge Mass., 1981, pp. 385-393.
- *Id.*, "Johannes de Garlandia on *Organum in Speciali*", *EMH*, 2 (1982), pp. 129-160.
-*Id.*, "The Emergence of *Musica Mensurabilis*", *Studies in Medieval Sources and Style : Essays in Honor of Jan LaRue* (E.H. Roesner et E.K. Wolf , éd.), New York, 1990, pp. 41-74.
- *Id.*, "Who *Made* the *Magnus Liber* ?", *EMH*, 20 (2001), pp. 227-266.
- Rokseth, Y., "La Polyphonie parisienne au treizième siècle : étude critique à propos d'une publication récente", *Cahiers techniques de l'Art*, 1 (1947), pp. 33-47.
- Sanders, E.H., "The Question of Perotin's Oeuvre and Dates", *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966* (L. Finscher et C.H. Mahling, éd.), Kassel, 1967, pp. 241-249.
- *Id.*, "Notre-Dame-Probleme", *Mf*, 25 (1972), pp. 338-342.
- *Id.*, "Consonance and Rhythm in the *Organum* of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *JAMS* , 33 (1980), pp. 264-286.
- *Id.*, "*Sine Littera* and *Cum Littera* in Medieval Polyphony", *Music and Civilization : Essays in Honor of P.H. Lang* (R. Maniates et M. Strainchamps, éd.), New York, 1984, pp. 215-231.
- *Id.*, "*Rithmus*", *Essays On Medieval Music : In Honor of David G. Hugues* (G. Boone, éd.), Cambridge, 1995, pp. 415-440.
- Schick, H., "Musik wird zum Kunstwerk : Leonin und die *Organa* des Vatikanischen Organumtraktats", *Festschrift für Ludwig Finscher* (A. Laubenthal, éd.), Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 34-43.
- Smits Van Waesberghe J., "*Ars rhetorica* applied in a musical treatrise by Adelboldus of Utrecht", *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, 32 (1982), pp. 10-23.

- STÄBLEIN, B., "Modale Rhythmen in Saint-Martial-Repertoire ?", *Festschrift Friedrich Blume* (A. Abert et W. Pfannkuch, éd.), Kassel, 1963, pp. 340-362.
- STEVENS, J., *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge Mass., 1986.
- TISCHLER, H., "Perotinus Revisited", *Aspects of Medieval and Renaissance Music : A Birthday Offering to Gustav Reese* (J. LaRue, éd.), Oxford-New York, 1966, pp. 803-817.
- *ID.*, "The Early Cantors of Notre-Dame", *JAMS*, 19 (1966), pp. 85-87.
- *ID.*, "A propos a Critical edition of the Parisian *Organa Dupla*", *AcM*, 40 (1968), pp. 28-43.
- *ID.*, "A propos of a Newly Discovered *Organum*", *JAMS*, 28 (1974), pp. 515-526.
-*ID.*, "The Structure of the Notre-Dame *Organa*", *AcM*, 10 (1977), pp. 193-198.
- *ID.*, "A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *JMTh*, 26 (1982), pp. 313-329.
- *ID.*, "The Evolution of the *Magnus Liber Organi*", *MQ*, 70 (1984), pp. 163-174.
- TRAUB, A., "Das Ereignis Notre-Dame", *Die Musik des Mittelalters* (H. Möller et R. Stephan, éd.), Laaber, 1991, pp. 239-271.
- TREITLER, L., "The Polyphony of Saint-Martial", *JAMS*, 17 (1964), pp. 9-42.
- *ID.*, "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *MQ*, 65 (1979), pp. 524-558.
- *ID.*, "Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum*, 56 (1981), pp. 471-491.
- *ID.*, "The Early History of Music Writing in the West", *JAMS*, 35 (1982), pp. 237-279.
-*ID.*, "Der Vatikan Organumtraktat und das *Organum* von Notre-Dame de Paris : Perspektiven der Entwicklung einer schriftlen Musikkultur in Europa", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 7 (1983), pp. 23-31.
- *ID.*, "Regarding A Propos Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *Jmus*, 27 (1983), pp. 215-222.
- *ID.*, *Medieval Music and Langage : A Reconsideration of the Relationships*, New York, 1983 (*Studies in the History of Music : Music and Langage*, 1).
- *ID.*, "Reading and Singing : On the Genesis of Occidental Music-Writing", *EMH*, 4 (1984), pp. 135-208.
- *ID.*, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge Mass., 1991.
- *ID.*, "Inventing an European Culture. Then and Now", *Notre-Dame Conferences in Medieval Studies IV : The Past and the Future of Medieval Studies* (J. Von Engen, éd.), Notre-Dame, 1994, pp. 344-361.

- *Id.*, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford, 2003.
- Waite, W.G., "*Discantus*, *Copula*, *Organum*", *JAMS*, 5 (1952), p. 77-87.
- *Id.*, "Johannes de Garlandia , Poet and Musician", *Speculum*, 35 (1960), pp. 179-185.
- *Id.* , "The Abbreviation of the *Magnus Liber*", *JAMS*, 14 (1961), pp. 147-158.
- Winn, J. A., *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations Between Poetry and Music*, New Haven, 1981.
- Whitcomb, P., "Teachers, Booksellers and Taxes : Reinvestigating the Life and Activities of Johannes de Garlandia", *PMM*, 8 (1999), pp. 1-15.
- Wilson, D.F., *Music of the Middle Ages. Style and Structure*, New York, 1990.
- Wooldridge, H.E., *Oxford History of Music*, 2 vol., Oxford, 1901.
- Wright, C., *Music and Ceremony at Notre-Dame de Paris (500-1500)*, Cambridge Mass., 1989.
- Yudkin, J., *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs-New York, 1969.
- *Id.*, "The *Copula* According to Johannes of Garlandia", *MD*, 34 (1980), pp. 67-84.
- *Id.*, "The Rhythm of *Organum Purum*", *Jmus*, 2 (1983), pp. 355-376.
- *Id.*, "The Anonymous of Saint-Emmeram and Anonymous IV in the *Copula*", *MQ* , 70 (1984), pp. 1-20 .
- *Id.*, "The Influence of Aristotle on French University Music Texts", *Notre-Dame Conferences in Medieval Studies I (30 avril-2 mai 1987) : Music Theory and Its Sources, Antiquity and the Middle Ages* (A. Barbera, éd.), Notre-Dame, 1990, pp. 173-189.
- *Id.*, "A la recherche d'un musicien du treizième siècle à Paris", *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age : Actes des colloques de Royaumont 1986-87-88* (M. Huglo, C. Meyer et M. Pérès, éd.), Paris, 1991, pp. 202-217.

III. Histoire de l'art, littérature et poésie

- Arbusov, L., *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.
- Armissen-Marchetti, M., *Sapientiae facies : étude sur les images de Sénèque*, Paris, 1989 (*Etudes anciennes*, 58).
- Auerbach, E., *Figura*, Paris, 1993 (pour la traduction française).
- Baldwin, C.S., *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400), Interpreted From Representative Works*, Londres, 1928.
- Barthes, R., *L'ancienne rhétorique*, Paris, 1972.
- *Id.*, *Le plaisir du texte,* Paris, 1973.

- *Id.*, *Variations sur l'écriture*, Paris, 1974.
- Bourgain, P., "Théorie littéraire. Le Moyen Age latin", *Histoire des poétiques* (Jean Bessière et al., éd.), Paris, 1997, pp. 35-55.
- *Ead.*, "Le tournant littéraire du XII^e siècle", *Le XII^e siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle* (F. Gasparri, éd.), Paris, 1994, pp. 303-323 (*Cahiers du Léopard d'Or*, 3).
- *Ead.*, "Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e siècle", *Rencontres médiévales européennes : rhétorique et poétique au Moyen Age, Actes du colloque à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001* (A. Michel, éd.), Turhout, 2003, pp. 103-119.
- Branner, R., "The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William Devon Psalter", *Art Bulletin*, 54 (1972), pp.24-30.
- *Id.*, *Manuscripts Painting in Paris During the Reign of Saint Louis*, Berkeley-Los Angeles, 1977.
- Camargo, M., *Of Eloquence : Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca-New York, 1970.
- *Id.*, "Toward a Comprehensive Art of Written Discourse : Geoffrey of Vinsauf and the *Ars dictaminis*", *Rhetorica*, 6 (1988), pp. 167-194.
- *Id.*, "Defining Medieval Rhetoric", *Rhetoric And Renewal in the Latin West 1100-1540. Essays in Honour of John O. Ward* (C.J. Mews, C.J. Nederman et R.M. Thomson, éd.), Turnhout, 2003, pp. 21-36.
- Colker, M.L., "New Evidence that John of Garland Revised the *Doctrinale* of Alexandre de Villa Dei", *Scriptorium*, 28 (1974), pp. 68-71.
- Curtius, E., *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, rééd. 1991.
- De Bruyne, E., *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 vol., Paris, rééd. 1998.
- Dragonetti, R., *La Musique et les Lettres*, Paris, 1986.
- Dronke, P., "Medieval Rhetoric", *Literature and Western Civilization* (D. Daiches et A. Thorlby, éd.), Londres, 1973, II, pp. 315-345.
- Eco, U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, 1997 (pour la traduction française).
- Friis-Jensen, K., "The *Ars poetica* in Twelfth-Century France : the *Horace* of Mathieu of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland", *Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin*, 60 (1990), pp. 319-388.
- Grondeux A. et E. Marguin, "L'œuvre grammaticale de Jean de Garlande (c. 1195-1272 ?), auteur, réviseur et glossateur. Un bilan", *Histoire Epistémologie Langage*, 21 (1999), pp. 133-163.
- Grondeux, A., "La révision du *Graecismus* d'Evrard de Béthune par Jean de Garlande", *Revue d'Histoire des Textes*, 29 (1999), pp. 317-325.
- *Ead.*, *Le* "Graecismus" *d'Evrard de Béthune à travers ses gloses. Entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIII^e au XIVe siècle*,

Turnhout, 2000 (*Studia Artistarum*, 8).
- Habel, E., "Johannes de Garlandia, ein Schulmann des 13. Jahrhundert", *Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgescichte*, 9 (1909), pp. 1-34 et 118-130.
- Kelly, D.F., "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Centuries Arts of Poetry", *Speculum*, 41 (1966), pp. 261-278.
- *Id.*, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, 1991 (*Typologie des Sources du Moyen Age Occidental*, 59).
- Klopsch, P., *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt, 1972.
- MacKeon, R., "Rhetoric in the Middle Ages", *Speculum*, 17 (1942), pp. 1-32.
- Marguin, E., *L'* "Ars lectoria ecclesie" *de Jean de Garlande. Edition critique, étude et traduction*, Turnhout, 2003 (*Studia Artistarum, Supplementa* 2).
-*Ead.*, "Champ théorique et pratique de la prosodie au Moyen Age classique: l'Art de Lire de Jean de Garlande, de nouveaux modèles prosodiques au service de la lecture du vers métrique", *Voces*, 12-13 (2001-2002), pp. 95-113.
- Murphy, J.J., "The Arts of Discourse, 1050-1400", *Medieval Studies*, 23 (1961), pp. 194-205.
- *Id.*, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory From Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974.
- Olbricht, T.H., "Delivery and Memory", *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 300 B.C.-A.D. 400* (S.E. Porter, éd.), Leyde, 1997, pp. 160-167.
- Paetow, L.J., *The Arts Course of Medieval Universities with Special Reference to Grammar and Rhetoric*, Urbana-Champaign, 1910 (*The University Studies*, 3).
- *Id.*, *The* "Morale Scolarium" *of John of Garland*, Berkeley-Los Angeles, 1927.
- Panofsky, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Deni*s, Paris, 1967 (pour la traduction française).
- Rand, E. K. , "The Classics in the XIIIth Century", *Speculum*, 4 (1929), pp. 249-269.
- Rigolot, F., "Le poétique et l'analogique", *Sémantique de la poésie* (T. Todorov et al., éd.), Paris, 1979, pp. 155-177.
- Sedgwick, W. B., "The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Speculum*, 3 (1928), pp. 349-381.
- Strecker, K., *Introduction à l'étude du latin médiéval*, Genève, 1939 (pour la traduction française).
- Suhamy, H., *La poétique*, Paris, 1986.
- Tilliette, J.-Y., "La musique des mots. Douceur et plaisir dans la poésie

latine du Moyen Age", *Rencontres médiévales européennes : rhétorique et poétique au Moyen Age, Actes du colloque à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001* (A. Michel, éd.), Turhout, 2003, pp. 121-136.
- WADDELL, H., *The Wandering Scholars*, Londres, 1932.
- WARD, J.O., "From Antiquity to the Renaissance : Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", *Medieval Eloquence : Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric* (J.J. Murphy, éd.), Berkeley-Los Angeles, 1978, pp. 25-67.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiéva*le, Paris, 1972.
- *ID.*, "Les traditions poétiques", *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale* (B. Roy et P. Zumthor, dir.), Montréal, 1985, pp. 11-21.
- *ID.*, *La lettre et la voix*, Paris, 1987.

Discographie

Anthologie
Les très riches heures du Moyen Age, a Medieval Journey (HM 290649. 54) : des premiers siècles de l'ère chretienne jusqu'au XV^e^ siècle (monodies, polyphonies sacrées et profanes).

Monodie liturgique
- Enregistrements de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (chez Studio Musical ou chez Musidisc), en particulier les quatre CD : *Noël, la messe de minuit et du jour* / *Les vêpres du dimanche - Les complies* / *Pâques* / *La messe des morts - Les funérailles*.
- *Veritas mea*, Dominique Vellard - Emmanuel Bonnardot (STIL 2106) : chant grégorien avec tropes et proses pour certaines pièces.
- *Les tons de la musique*, Ens. Gilles Binchois - Dominique Vellard (HCD 8827) : cet enregistrement pédagogique propose des exemples de pièces classées par mode.

Polyphonies, XI^e^ - XII^e^ siècles
- *Les premières polyphonies françaises*, Ens. Gilles Binchois - Dominique Vellard (Virgin Veritas 5 45135 2) : *organa* et tropes du XI^e^ siècle, Ecole de Chartres.
- *Fulbert de Chartres*, Ens. Venance Fortunat - Anne-Marie Deschamps (ED 13036) : polyphonies du XI^e^ siècle et compositions à partir du répons *Stirps Yesse* de Fulbert.
- *Polyphonie aquitaine du XII^e^ siècle*, Ens. Organum - Marcel Pérès (HMC

901134) : Ecole Saint-Martial de Limoges, XII^{e} siècle.
- *Nova cantica*, Dominique Vellard - Emmanuel Bonnardot (RD 77196) : compositions latines monodiques et polyphoniques de l'Ecole Saint-Martial et conduits des cathédrales du nord de la France, XII^{e} siècle.
- *Eya mater*, Discantus - Brigitte Lesne (OPS 30-143) : chant grégorien, polyphonies des XI^{e} et XII^{e} siècles.
- *Campus stellae*, Discantus - Brigitte Lesne (OPS 30-102) : Saint-Martial et Saint-Jacques, XII^{e} siècle.
- *Le grand livre de Saint-Jacques de Compostelle*, Ens. Venance Fortunat - Anne-Marie Deschamps (ED 13023) : intégrale des polyphonies du "Codex Calixtinus", XII^{e} siècle.

L' "Ecole Notre-Dame de Paris"
- *Ecole Notre-Dame, messe du jour de Noël*, Ens. Organum-Marcel Pérès (HMA 1901 148).
- *Ecole Notre-Dame, messe de la Nativité de la Vierge*, Ens. Organum-Marcel Pérès (HMC 901538) : *organa* et conduits.
- *Ecole Notre-Dame de Paris 1163-1245* (HCD 8611) et *Ecole Notre-Dame de Paris, permanence et rayonnement* (HCD 9349), Ens. Gilles Binchois - Dominique Vellard (HCD 8611) : monodies et polyphonies.
- *Pérotin*, The Hilliard Ensemble (ECM 1385) : "intégrale" de l'oeuvre de Pérotin.
- *Codex Las Huelgas*, Sequentia (DHM 77238 2).
- *Philippe le Chancelier*, Sequentia (RD 770355) : conduits, lais, séquences et rondellus.
- *Las Huelgas*, Huelgas Ens. Paul van Nevel (SK 53341).

Le motet au XIII^{e} siècle
- *The Marriage of Heaven and Hell*, Gothic Voices (CDA 66423) : motets et monodies.
- *Les escholiers de Paris*, Ens. Gilles Binchois - Dominique Vellard (HCD 9245) : motets, chansons et estampies.

Annexes

Annexe I
Les sources de la polyphonie à trois et quatre voix [1]

Ba : Bamberg, Staatsbibliothek, MS Lit. 115 (olim Ed. IV. 6), c. 1275-1300, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 56-74 et LudwigR, pp. 472-504.

Ca : Cambridge, University Library, MS Ff. 2. 29, c. 1250, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 486-488 et LudwigR, pp. 228-229.

F : Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 29.1, c. 1240-1250, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 610-788 et LudwigR, pp. 57-125.

Hu : Burgos, Monasterio de Las Huelgas, MS (non coté), c. 1300-1325, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 210-237.

LoA : London, British Library, MS Egerton 2615, c. 1230-1240 (fasc. I et III), c. 1240-1255 (fasc. II), *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 501-505 et LudwigR, pp. 229-243 .

Ma : Madrid, Biblioteca Nacional, MS 20486 (olim HH 167), c. 1240-1250, *R.I.S.M.* B IV /1, pp. 245-256 et LudwigR, pp. 123-139.

Mo : Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de médecine, MS H. 196, c. 1260-1280, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 272-369 et LudwigR, pp. 345-408.

W1 : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad. (Heinemann n° 677), c. 1230-1240, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 97-174 et LudwigR, pp. 7-57.

1. La liste suit l'ordre de présentation de l'édition d'E.H. Roesner (RoeS). Pour les datations, les descriptions générales des manuscrits et les précisions : RoeS, pp. XXVI-XXXVII et HusM, pp. XIII-XIV et pp. XIX-XX. Voir également R.A. Baltzer, "Manuscripts and Their Owners : Lost and Founds", *Jmus*, 5 (1987), pp. 380-399 et A. Traub, "Notre-Dame und Notre-Dame-Handschriften", *MGG / 2* (7), col. 465-468.

W2 : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad. (Heinemann n° 1206), c. 1240-1250, *R.I.S.M.* B IV / 1, pp. 171-237 et LudwigR, pp. 157-222.

Annexe II
Index des pièces : *tripla* et *quadrupla*

A la suite des manuscrits qui transmettent les *quadrupla* et les *tripla*, nous indiquons pour chaque pièce les références dans l'édition d'Edward H. Roesner pour la transcription, l'Apparatus Criticus et le plain-chant. Nous avons également mentionné l'édition de Heinrich Husmann (HusM) qui fournit un complément utile à la lecture en notation moderne des *organa* [2].

Les *quadrupla*

1 Viderunt omnes V. Notum fecit dominus (M1, graduel) [3]
F : ff. 1r-4r
W1 : ff. 3-3v
Ma : ff. 13v-17r
LoA : ff. 79r-82r (L2)
RoeS, 1-14 ; App, 313-316 ; PlainC, 269 et 354 / HusM, n°3 (pp. 10-20)

2 Sederunt principes V. Adiuva me domine (M3, graduel)
F : ff. 4r-7v
W1 : ff. 3r-6v
W2 : ff. 1r-4v
Ma : ff. 17v-20v
RoeS 15-29 ; App, 316-318 ; PlainC, 270 et 354 / HusM, n° 5 (pp. 29-38)

3 Mors (clausule M18, Alleluia V. Cristus resurgens)
F : ff. 7v-8r
W1 : f. 6v
W2 : ff. 5r-5v
Ma : ff. 21r-21v
RoeS, 30-34 ; App, 319 et 354 ; PlainC, 271 / HusM, n°7 (pp. 139-140)

2. Abréviations :
App : Apparatus Criticus dans RoeS : Commentary to the *Quadrupla* and *Tripla* (pp. 313-353).
PlainC : dans RoeS : Appendix-Plainchants (pp. 269-306) et : Commentary to the Plainchants (pp. 254-258).

3. Classification et numérotation d'après LudwigR.

Les *tripla*

4 Iudea et Iherusalem V. Constantes (O1, répons)
F : ff. 46v-47v
W2 : ff. 6r-7v
RoeS, 35-40 ; App, 319-320 ; PlainC, 272 et 354 / HusM, n° 1 (pp. 1-3)

5 Descendit de celis V. Tanquam sponsus (O2, répons)
F : ff. 14r-15v et f. 46v
W1 : ff. 85v-86v
W2 : ff. 7v-9v
LoA : ff. 83v-84v (L2)
RoeS, 41-50 ; App, 320-321 ; PlainC, 273-274 et 354 / HusM, n° 2 (pp. 4-9)

et clausules :
6 Descendit de celis
F : f. 12v
RoeS, 51 ; App, 321-322 / HusM, n° 3 (p. 135)
7 Tanquam
F : ff. 10v-11r
RoeS, 52-53 ; App, 322 / HusM, n°1 (p. 133)
8 Gloria patri
F : ff. 12v-13r
RoeS, 54-55 ; App, 322-323 / HusM, n°3 (p. 134)

9 Alleluia V. Dies sanctificatus (M2)
F : ff. 16r-18r
W1 : ff. 63r-65r
Ca : ff. 1r-1v
RoeS, 56-68 ; App, 323-325, PlainC, 275 et 354 / HusM, n° 4 (pp. 20-28)

et clausule :
10 No-[bis]
F : f. 17r
W1 : f. 64r
RoeS, 69 ; App, 325

11 Exiit sermo V. Sed sic eum (M5, graduel)
F : ff. 18r-19v
W2 : ff. 14r-15v
RoeS,70-76 ; App, 325 ; PlainC, 275 et 354-355 / HusM, n° 6 (pp. 39-42)

12 Iacet V. Cadit custos (O38, répons)
F : ff. 19v-20v
RoeS,77-81 ; App, 325 ; PlainC, 276 et 355 / HusM, n° 7 (pp. 43-45)

13 Letemur gaudis V. Cristus manens (O37, prose et verset)
F : ff. 20v-21v
LoA : ff. 71v-72v (L1) et ff. 83v-84v (L2)
RoeS, 82-86 ; App, 326-327 ; PlainC, 277 et 355 / HusM, n° 8 (pp. 46-48)

14 Vidimus stellam (M10, verset d'alleluia)
F : ff. 21v-22v
RoeS, 87-92 ; App, 327-328 ; PlainC, 277 et 355 / HusM, n° 9 (pp. 49-52)

15 Et valde V. Et respicien-[tes] (O7, répons)
F : ff. 22v-23r
RoeS, 93-95 ; App, 328 ; PlainC, 278-279 et 355 / HusM, n° 11 (pp. 56-57)

16 Alleluia V. Pascha nostrum (M14)
F : ff. 23r-24v
W1 : ff. 86v-88r
W2 : ff. 21v-23r
RoeS, 96-103 ; App, 328-330 ; PlainC, 280 et 355 / HusM, n° 13 (pp. 61-67)

17 [Cristus resurgens] V. Dicant nunc (O8, procession antiphonée)
F : ff. 24v-25v
RoeS, 104-108 ; App, 330 ; PlainC, 280-281 et 355 / HusM, n° 8 (pp. 66-68)

18 [Sedit angelus] V. Crucifixum in carne (O9, procession antiphonée)
F : ff. 25v-26v.
W1 : ff. 65v-67r
RoeS, 109-116 ; App, 330-331 ; PlainC, 282-283 et 355-356 / HusM, n° 15 (pp. 69-73)

19 Stirps Yesse V. Virgo dei genitrix (O16, répons)
F : ff. 26v-28r
W1 : ff. 68bisr-69r
RoeS, 117-123 ; App, 331-332 ; PlainC, 284 et 356 / HusM, n° 16 (pp. 74-76)

et clausules :
19a Yesse (I et II)
F : f. 27r
RoeS, 118-119 / HusM, n° 9 (p. 142)

20 Flos filius e-[ius]
F : ff. 11r-11v
RoeS, 124 ; App, 332 / HusM, n° 10 (p. 143)
21 [E]-ius
F : f. 11v
RoeS, 125 ; App, 332-333 / HusM, n° 11 (pp. 143-144)
21a Eius (I et II)
F : f. 28r
HusM, n° 12 (p. 144)

22 Quindenis V. Post genitum (O39, répons)
F : ff. 28r-29r
RoeS, 126-129 ; App, 333 ; PlainC, 285 et 356 / HusM, n° 17 (pp. 77-79)

23 Benedicta V. Virgo dei genitrix (M32, graduel)
F : ff. 29r-31r
W1 : ff. 67r-68r
RoeS, 130-140 ; App, 333-334 ; PlainC, 286 et 356 / HusM, n° 18 (pp. 80-86)

et clausules :
24 Virgo
F : f. 11r
RoeS, 141 ; App, 334-335 / HusM, n°13 (pp. 144-145)
55 Virgo
Ba : f. 63r
RoeS, 261 ; App, 352

25 Alleluia V. Nativitas gloriose virginis (M38)
F : ff. 31r-32v
W2 : ff. 16r-21r [ff. 16r-17v et 17v-19v (Sanctissime Iacobe) et ff.19v-21r (Iudicabunt)]
W1 : ff. 10r-11v (Optimam partem)
Mo : ff. 9r-12v
RoeS, 143-150 ; App, 335-337 ; PlainC, 287 et 356 / HusM, n° 19 (pp. 86-91)

et clausule :
26 Alleluia
F : f. 47v
RoeS, 151 ; App, 337 / HusM, n° 14 (p. 145)

27 Preciosus V. Athleta (O23, répons)
F : ff. 32v-33v
RoeS, 152-157 ; App, 337 ; PlainC, 288 et 356 / HusM, n° 20 (pp. 91-94)

28 Virgo [flagellatur] V. Sponsus amat sponsam (O40, répons)
F : ff. 33v-34v
W2 : ff. 12v-14r
Mo : ff. 5v-8v
RoeS, 158-163 ; App, 337-338 ; PlainC, 289 et 356 / HusM, n° 21 (pp. 94-97)

29 Alleluia V. Dilexit andream (M45)
F : ff. 38v-39r
W2 : ff. 23r-24v
RoeS, 164-168 ; App, 339 ; PlainC, 290 et 356 / HusM, n° 25 (pp. 111-113)

et clausule :
30 In odo-[rem]
F : f. 45r
W1 : ff. 91r-91v
RoeS, 169-170 ; App, 339 / HusM, n° 17 (pp. 148-149)

31 Ex eius tumba V. Catervatim (O25, répons)
F: ff. 37v-38v
RoeS, 172-178 ; App, 339-340 ; PlainC, 291-292 et 356 / HusM, n° 24 (pp. 108-110)

32 Sancte germane V. O sancte germane (O27, répons)
F : ff. 34v-36r
W1 : ff. 9r-10r
W2 : ff. 10r-12v
Mo : ff. 13r-16r
RoeS, 179-188 ; App, 340-341 ; PlainC, 293 et 356-357 / HusM, n° 22 (pp. 98-103)

et clausules :
51 Germane sydus aurem
Mo : f. 14v
RoeS, 259 ; App, 351
52 Solita
Mo : ff. 15r-15v
RoeS, 259 ; App, 351

33 Alleluia V. Posui adiutorium (M51)
F : ff. 36r-37v
Mo : ff. 16v-20r
RoeS, 189-194 ; App, 341-343 ; PlainC, 294 et 357 / HusM, n° 23 (pp. 104-107)

et clausule :
34 Et exaltavi
F : f. 46r
RoeS, 195-197 ; App, 343 / HusM, n° 16 (pp. 146-148)

35 Diffusa est gratia (M55, verset de l'alleluia)
F : ff. 12r-12v
RoeS, 198-201 ; App, 343-344 ; PlainC, 295 et 357

36 Terribilis V. Cumque evigilasset Iacob (O31, répons)
F : ff. 39r-40v
RoeS, 202-210 ; App, 344-345 ; PlainC, 296 et 357 / HusM, n° 26 (pp. 114-118)

37 Benedicamus domino (VII)
F : ff. 40v-41v
W2 : ff. 27r-28r
W1 : ff. 12r-13r
Hu : ff. 129r-131r
RoeS, 211-215 ; App, 344-345 / HusM, n° 27 (pp. 118-121)

38 Benedicamus domino (VI)
F: ff. 41v-42v
W2: ff. 28r-29v
W1: ff. 11v-12r
RoeS, 216-220 ; App, 345-346 / HusM, n° 28 (pp. 121-124)

et clausule :
50 Benedicamus domino
Mo : f. 4v
RoeS, 258 ; App, 251

39 Benedicamus domino (I)
F : ff. 42v-43v
W1 : ff. 69r-69v
RoeS, 221-225 ; App, 346 / HusM, n° 29 (pp. 125-127)

40 Benedicamus domino (I)
F : ff. 43v-44r
RoeS, 226-228 ; App, 347 / HusM, n° 30 (pp. 128-129)

41 Benedicamus domino (V)
F : ff. 44r-44v
RoeS, 229-233 ; App, 347 / HusM, n° 31 (pp. 129-132)

42 Benedicamus domino
F : f. 47v
Hu : ff. 25v-26r
RoeS, 234-235 ; App, 347 / HusM, n° 32 (p. 132)

43 Et illuminare (clausule pour M9, graduel Omnes de Saba V. Surge)
F : ff. 45r-45v
RoeS, 239 ; App, 347 ; PlainC, 297 et 357 / HusM, n° 4 (pp. 135-136)

45 Et gaudebit (clausule pour M24, Alleluia V. Non vos reliquam)
F : ff. 45v-46r
RoeS, 242-243 ; App, 348 ; PlainC, 299 et 357 / HusM, n° 8 (pp. 141-142)

46 Domine (clausule pour M41, graduel Gloriosus V. Dextera tua)
F : f. 11v
RoeS, 244-246 ; App, 348 ; PlainC, 300-301 et 357-358 / HusM, n° 15 (p. 146)

47 Hec dies V. Confitemini (M13, graduel)
W1 : ff. 90r-91r
RoeS, 247-250 ; App, 348-349 ; PlainC, 298 et 357 / HusM, n° 12 (pp. 58-60)

et clausules :
44 In seculum
F : f. 13r
RoeS, 240-241 ; App, 348 / HusM, n° 5 (pp. 136-137)
56 In seculum "Longum"
Ba : f. 63v
Ma : f. 122v
Mo : ff. 2r-3r (Mo1) et f. 111r (Mo2)
RoeS, 262 ; App, 354 / HusM, n° 6 (pp. 137-138)
57 In seculum "Viellatoris"
Ba: ff. 63v-64r
RoeS, 263 ; App, 354.

58 In seculum "Breve"
Ba : f. 64r
Mo : ff. 3r-4r
RoeS, 264 ; App, 353
59 In seculum "D'Amiens longum"
Ba : ff. 64r-64v
RoeS, 265 ; App, 353
60 In seculum "D'Amiens breve"
Ba : f. 64v
RoeS, 266 ; App, 353

48 Gaude maria [virgo] V. Gabrielem (O5, répons)
LoA : ff. 74r (L1) et ff. 94r-94v (L2)
RoeS, 251-254 ; App, 349-350 ; PlainC, 302-303 et 358 / HusM, n° 10 (pp. 53-56)

49 Abiecto V. Rigat ora lacrimis (O41, répons)
Mo : ff. 20r-22r
RoeS, 255-257 ; App, 350-351 ; PlainC, 304 et 358

53 Portare (clausule pour l'Alleluia V. Dulcis virgo).
Mo : f. 5r
RoeS, 260 ; App, 351 ; PlainC, 305 et 358

54 Neuma (clausule sans fonction spécifique)
Ba : ff. 62v-63r
RoeS, 260 ; App, 351

Annexe III
Les traités de la *musica mensurabilis*

Traité de l' "Anonyme IV" : ***De mensuris et discantu***, c. 1275-1280 (ap. 1272)
-London, British Library, Add. 4909 (ff. 56v-93r) ; *R.I.S.M.* B III / 4, pp. 25-27.
-London, British Library, Cotton Tiberius. B IX. (ff. 215r-224r) ; *R.I.S.M.* B III / 4, pp. 62-69.
-London, British Library, Royal 12 C. VI (ff. 59r-80v) ; *R.I.S.M.* B III / 4, pp. 93-94.

Traité anonyme de Saint-Emmeram : ***De musica mensurata***, c. 1279
-München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14523 (ff. 134v-159v) ; *R.I.S.M.* B III / 3, pp. 113-116.

Francon de Cologne : ***Ars cantus mensurabilis***, c. 1260-1280
-Milano, Biblioteca Ambrosiana, D. 5. inf. (ff. 110v-118v) ; *R.I.S.M.* B III /2, pp. 53-55.
-München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 5539 (ff. 24v-27v) ; *R.I.S.M.* B III / 3, p. 92.
-Oxford, Bodleian Library, Bodley 842 (ff. 49r-59v) ; *R.I.S.M.* B III / 4, pp. 110-115.
-Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 11267 (ff. 1v-8r) ; *R.I.S.M.* B III / 1, p. 117.
-Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 16663 (ff. 152r-165v) ; *R.I.S.M.* B III / 1, p. 124.
-Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42 (ff. 43v-53v) ; *R.I.S.M.* B III / 1, pp. 131-133.
-Tremezzo, Biblioteca Conte Gian Ludovico Sola Cabiati (MS sans numérotation, ff. 3r-8v) ; *R.I.S.M.* B III / 2, pp. 85-86.

Jean de Garlande : ***De mensurabili musica***, c. 1240-1250
-Brugge, Stadsbibliotheek, 528 (ff. 54v-59v) ; *R.I.S.M.* B III / 1, pp. 50-52.
-Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5325 (ff. 12v-30v) ; *R.I.S.M.* B III / 2, pp. 100-101.

-Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 16663 (ff. 66v-76v) ; *R.I.S.M.* B III / 1, p. 124.

Pseudo-Aristote (Lambertus) : *Tractatus de musica*, c. 1260-1275
-Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5129 (ff. 145r-157r) ; *R.I.S.M.* B III / 2, pp. 96-98.
-Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 9496 (f. 3v et ff. 20r-22r) ; *R.I.S.M.* B III / 2, pp. 101-102.
-Siena, Biblioteca Comunale, L.v. 30 (ff. 14r-32r); *R.I.S.M.* B III / 2, pp. 120-123.

La chronologie des théoriciens de la *musica mensurabilis* n'est pas certaine et la datation des ouvrages soulève encore des questions. Se basant sur l'étude du traité de l' "Anonyme IV", Jeremy Yudkin avançait en 1982 que le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande avait été écrit vers 1260, le traité de Lambertus vers 1260-1279, le traité anonyme de Saint-Emmeram en 1279, celui de Francon de Cologne vers 1280 ; enfin, celui de l' "Anonyme IV" vers 1280 et la compilation de Jérôme de Moravie (*Tractatus de musica*, Pn lat. 16663) entre 1280 et 1304 [4]. En 1988, Michel Huglo estimait que ces traités pouvaient se regrouper dans le dernier quart du XIII[e] siècle [5].

4. J. Yudkin, *Notre-Dame Theory* ..., pp. 232-239.
5. M. Huglo, "Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)", *AcM*, 60 (1988), p. 257.

Annexe IV
Colores rhetorici

La *Rhetorica ad Herennium* a constitué un manuel fondamental dont les auteurs des arts poétiques se sont largement inspirés afin de classer et de définir ces figures [6]. Le synopsis présente la classification du pseudo-Cicéron concernant les figures de mots, les tropes et les figures de pensée. Les addenda proposent ensuite un panorama plus large des figures de l'*elocutio* telles qu'elles ont été répertoriées durant la période médiévale.

A. Synopsis

Les figures de rhétoriques indiquées en caractères gras sont celles dont nous montrons la présence dans les *quadrupla* et les *tripla*. Il s'agit exclusivement des figures d'ornementation relatives au phénomène de la répétition : *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *isocolon*, *gradatio*, *conduplicatio* et *commutatio*.

1. *Rhetorica ad Herennium* : les figures de mots, les tropes et les figures de pensée [7]

Figures de mots

1.Repetitio (anaphora)
2. Conversio (antistrophe, epiphora)
3. Complexio (epanalempsis)
4. Traductio
5. Contentio (antithèse)
6. Exclamatio (apostrophe)
7. Interrogatio
8. Ratiocinatio
9. Sententia

6. Sur les difficultés de datation et d'attribution, voir la *Rhetorica ad Herennium* dans l'édition de G. Achard, pp. V-XXXV.
7. *Ibid.*, pp. 126-227 (Livre IV). Numérotation selon J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* ..., pp. 365-375 (recension des figures et définitions d'après l'édition et la traduction de H. Caplan, *Rhetorica ad Herennium Libri IV de ratione dicendi*, Londres, 1954, pp. 275-405). Pour les tableaux de correspondances entre la *Rhetorica ad Herennium* et les arts poétiques, se reporter à E. Faral, *Les arts poétiques* ..., pp. 52-54.

10. Contrarium
11. Membrum (clause, colon)
12. Articulus (comma)
13. Continuatio
14. Conpar (isocolon)
15. Similiter cadens (homoeoptoton)
16. Similter desinens (homéotéleute)
17. Adnominatio
18. Subiectio
19. Gradatio
20. Definitio
21. Transitio
22. Correctio
23. Occulatio
24. Disiunctum
25. Conjunctio
26. Adiunctio
27. Conduplicatio (epizeuxis, geminatio)
28. Interpretatio
29. Commutatio
30. Permissio
31. Dubitatio
32. Expeditio
33. Dissolutum
34. Praecisio
35. Conclusio

Les tropes

36. Nominatio
37. Pronominatio
38. Denominatio (métonymie)
39. Circumitio (périphrase)
40. Transgressio
41. Superlatio
42. Intellectio
43. Abusio
44. Translatio
45. Permutatio

Figures de pensée

1. Distributio
2. Licentia
3. Diminutio
4. Descriptio
5. Divisio

6. Frequentatio
7. Expolitio
8. Commoratio
9. Contentio, antithèse
10. Similitudo
11. Exemplum
12. Imago
13. Effictio
14. Notatio
15. Sermocinatio
17. Significatio
18. Brevitas
19. Demonstratio

2. Addenda

Les addenda complètent la liste fournie par la *Rhetorica ad Herennium* qui ne mentionne pas l'*epanodos* et l'*anadiplosis*, figures elles aussi réinvesties dans la polyphonie à trois et quatre voix. Conçu d'après les *Colores rhetorici* de Leonid Arbusov [8], ces addenda n'ont pas de valeur exhaustive tant les tentatives pour raisonner le catalogue des figures sont innombrables. Le classement suit le même principe que précédemment : les figures de répétition utilisées dans l'*organum* sont indiquées en caractères gras.

Figures de mots

Figures avec répétition de mot(s) ou homonyme(s) sans changement de signification :
- anaphora-**repetitio**, **conduplicatio** (début de phrase)
-antistrophe-epiphora-**conversio** (fin de phrase)
-epanalempsis-**complexio** (début et fin : union repetitio-conversio)
-**epanodos** (retour : premier-dernier / dernier-premier)
-**epizeuxis-geminatio, conduplicatio** (répétition d'un ou plusieurs motifs dans un même membre de phrase)
-anastrophe-**anadiplose** (fin et début)
-symploke (enlacement, combinaison)

Figures avec répétition de mot(s) : alternance-succession avec changement de signification :
-polyptoton, adnominatio
-traductio
-paronomase, adnominatio

8. L. Arbusov, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.

-antanaklasis, traductio, diaphora
-paromoion

Figures avec mots assemblés / non-assemblés :
-asyndeton, dialyton, dissolutio
-polysyndeton, accessatio
-metalempsis, climax, **gradatio**
-ellipsis, detractio
-aposiopesis, praecisio, reticentia

Figures d'allocution (harangue, apostrophe) avec leurs ornementations :
-apostrophe : exclamatio, invocatio, interjectio
-ekphonesis, exclamatio, interjectio : vox poetae, promenteusis, praemonitio
-erotesis, interrogatio
-aporesis, diaporesis, addubitatio, dubitatio
-ratiotinatio
-hypophora, subiectio

Figures diverses :
-articulus (comma)
-membrum (colon)
-sententia (maxime)
-interpretatio, expolitio, permissio, concessio
-expeditio
-transitio
-conclusio, cummulatio
-proplepsis
-ante occupatio
-praesumptio
-occupatio
-epidiorthosis, correctio
-confessio
-antithèse, contrapositio, contentio
-antimetabolé, **commutatio**
-zeugma (réunion, rattachement) : adiunctum, coniuctum, disiunctum, syllepsis.

Figures de pensée

Figures de comparaison :
-contentio
-homoiosis, similitudo, comparatio, collatio

Accumulation de synonymes ou autres expressions et tournures au sein d'une idée (congeries, synathroismos) :
-interpretatio
-frequentatio, accumulatio
-expolitio

Description :
-notatio, nota, ethopoiia
-exemplum, imago (comparaison), effictio
-digressio
-ekphrasis, descriptio

Figures de sons

-isocolon
-homeotéleute (similiter desinens)
-homoioptoton (similiter cadens)
-alliteratio (paronomeon)
-onomatopoia, nominatio
-rime
-cursus (clausula)

Figures de grammaire

-hyperbaton, verbi transgressio, trajectio
-hyperbaton, inversion
-chiasme
-hysteron proteron
-parenthesis, interjectio

B. Inventaire

1. Références

Voici les textes sur lesquels nous nous sommes appuyés afin de présenter les définitions et les exemples des figures de répétition que l'on trouve dans les manuels d'art poétique. La *Rhetorica ad Herennium* est donnée comme ouvrage premier puis, dans l'ordre chronologique, les textes des auteurs avec les éditions de référence qui ont servi à l'étude. Le succès et la popularité du *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu et du *Graecismus* d'Evrard de Béthune au XIII^{e} siècle nous ont incité à inclure ces traités dans la présente liste.

Rhetorica ad Herennium
(Achard) / G. Achard (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, 1989.
Livre IV, 18-69 / Incip. *Dignitas est quae reddit ornatam orationem varietate distingues* (...), pp. 148-225.

Onulf de Spire : *Colores rhetorici*
(Wattenbach) / W. Wattenbach (éd.), *Colores rhetorici*, Berlin, 1894, pp. 361-386.
Colores rhetorici, Partie II / Incip. *Item idem eidem de eodem* (…), pp. 380-386 (exemples en vers).

Marbode de Rennes : *De ornamentis verborum*
(Leotta) / R. Leotta (éd.), *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, Florence, 1998 (*Per verba*, 10).
De ornamentis verborum / Incip. *Versificaturo quaedam tibi tradere curo* (…), pp. 1-25.

Matthieu de Vendôme : *Ars versificatoria*
(Munari) / F. Munari (éd.), *Ars versificatoria, Matthew's Opera* (III), Rome, 1977-88 (*Studi e Testi*, 171).
Liber III (1-17) / Incip. "*Scemata*", *ut testatur Ysidorus Ethimologiarum*, "figure" *interpretantur* (…), pp. 166-174.

Anonyme de Saint-Omer : *Colores verborum*
(Fierville) / C. Fierville (éd.), *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Omer (n° 115 et 710)*, Paris, 1883 (*Extraits des notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 31.1), pp. 1-131.
Colores verborum / Incip. *Repetitio est cum continenter ab uno eodemque* (…), pp. 52-64.

Alexandre de Villedieu : *Doctrinale*
(Reichling) / D. Reichling (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Die*, Berlin, 1893 (*Monumenta germanicae*, 12).
Pars IV, Cap. XII, *De figuris* / Incip. *Pluribus est membris distincta figura loquetae* (...), pp. 157-178.

Geoffrey de Vinsauf : *Poetria nova* (Pn) et *Summa de coloribus rhetoricis* (S)
(Faral) / E. Faral, *Les arts poétiques* ..., Paris, rééd. 1962.
Pn : Incip. *Si sermo velit esse levis pulchrique coloris* (…), pp. 231-235.

S : Incip. *Restat igitur inspicere qualiter progrediendum est in materia* (…), pp. 321-327.

Evrard de Béthune : *Graecismus*
(Wrobel) / I. E.Wrobel (éd.), *Eberhardi Bethuniensis Graecismus*, Bratislava, 1887 (*Corpus grammaticorum medii aevi*, I).
Liber III, Cap. III : *De coloribus rhetorici* / Incip. *Sed quia praedictas comitantur saepe figuras* (…), pp. 11-15.

Evrard l'Allemand : *Laborintus*
(Faral) / E. Faral, *op. cit.*, pp. 336-377.
III, 3 / Incip. *Ponam, nominibus tacitis, exempla colorum* (…), pp. 351-356.

Gervais de Melkley : *Ars versificatoria*
(Gräbener) / H.J. Gräbener (éd.), "*Ars poetica* [*Ars versifica(to)ria*]", Münster in Westfalen, 1965 (*Forschungen zur romanischen Philologie*, 17).

Jean de Garlande : *Parisiana poetria*
(Lawler) / T.E. Lawler (éd. et trad.), *The* "Parisiana Poetria" *of John of Garland*, New Haven, 1974 (*Yale Studies in English*, 182).
Chap. VI, *De ornatu metri*, pp. 110-135 ; *De coloribus verborum et sententiarum* / Incip. *Repetitio. Repetitio est cum ab uno eodemque in verbo* (…), pp. 112-128.

2. Les textes

Les figures de répétition telles qu'elles furent mentionnées par la *Rhetorica ad Herennium* puis dans les arts poétiques sont répertoriées dans ce chapitre de la manière suivante : 1. *Repetitio* / 2. *Conversio* / 3. *Complexio* / 4. *Conduplicatio* / 4 bis. *Epizeuxis, geminatio* / 5. *Gradatio* / 6. *Epanodos* / 7. *Anadiplosis* / 8. *Commutatio* / 9. *Isocolon*. Ce classement suit l'ordre dans lequel nous présentons dans l'analyse musicale les figures utilisées dans les *quadrupla* et les *tripla*. Pour chaque figure, nous proposons un complément d'informations fondé sur les *Colores rhetorici* de Leonid Arbusov.

1. Repetitio : motif identique repris en début de différentes phrases

***Rhetorica ad Herennium* IV,19 (Achard 149)**
Repetitio est continenter ab uno atque eodem uerbo in rebus similibus et diuersis principia sumuntur [Il y a anaphore quand, pour des idées analogues ou différentes, on commence des phrases consécutives par un même mot], hoc modo :
Vobis istuc adtribuendum est, uobis gratia est habenda, uobis ista res erit honori.

Item : Scipio Numentiam sustulit, Scipio Kartaginem deleuit, Scipio pacem peperit, scipio ciuitatem seruaiuit.
Item : Tu in forum prodire, tu lucem conspicere, tu in horum conspectum uenire conaris ? Audes verbum facere ? Audes quicquam ab istis petere ? Audes supplicium deprecari ?
Quid est quod possis defendere ? Quid est quod audeas postulare ? Quid est quod tibi concedi putes oportere ? Non ius iurandum reliquisti ? Non amicos prodidisti ? Non parenti manus adtulisti ? Non denique in omni dedecore uolutatus es ?
Haec exornatio cum multum uenustatis habet tum grauitatis et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem. [Cette figure a beaucoup d'élégance mais surtout énormément de puissance et de vigueur. C'est pourquoi, semble-t-il, il faut l'employer pour orner le discours et pour lui donner de la force].

Onulf de Spire (Wattenbach 380, n°1)
Quod tibi sum, quod ero, quod in affectu tibi monstro,
Id michi sis, michi permaneas, michi rebus adimple.
Nil nisi sancta, nichil nisi justa, nichil nisi digna
Et petis et repetis, sedet hoc tibi vita perennis.
Haec decet, haec juvat, haec repeticio vera probatur.

Marbode (Leotta 4, n°1)
Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur, hoc modo :
Tu mihi lex, mihi rex, mihi lux, mihi dux, mihi vindex,
Te colo, te laudo, te glorifico, tibi plaudo.
Femina iustitiam produxit, femina culpam ;
Femina vitalem dedit ortum, femina mortem.

Matthieu de Vendôme (Munari 167, n°5)
Anaphora est per principia duorum versuum immediate positorum iterata positio, ut apud Iuvenalem de Pontia :
Tune duos una, saevissima vipera, cena ?
Tune duos ?
Sequitur familiarius exemplum de Rufo et Rufa eius concubina :
Rufe, tibi Iupa Rufa lucri preponit odorem :
Rufe, tuas carpit publica cauda vices.

Anonyme de St-Omer (Fierville 52, n°1)
Repetitio est cum continenter ab uno eodemque verbo in rebus similibus et diversis principia asumuntur, hoc modo :

Res nova, res celebris, res omni digna favore,
Quod mare, quod tellus, quod florent omnia pace.

Alexandre de Villedieu (Reichling 164-165)
Clausis principium dat anaphora pluribus unum :
Christus mundavit, Christus nos purificavit.

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 231)
Res mala ! Res pejor aliis ! Res pessima rerum !

Geoffrey de Vinsauf, S (Faral 321)
Repetitio est continuatio in principio diversarum clausularum quando idem repetitur, ut hic :
Idem crinis, idem caput, idem vultus in illis.

Evrard de Béthune (Wrobel 11)
Principiis repetas uocem, repetitio fiet :
Tu mihi lex, mihi rex, mihi lux, mihi dux, mihi iudex,
Te colo, te cupio, te diligo, te peto, Christe.

Evrard l'Allemand (Faral 351)
Sit laus, sit virtus, sit honor, sit gloria Christo !

Gervais de Melkley (Gräbener 11, 1 et 38,8)
La *repetitio* se confond ici avec le redoublement.
11,1 (conservantia - simplex narratio) : in principio vel in medio. Si fuerit in principio vel in medio annominationem facit literarum, ut hic :
Currere currentem vetuit violenta venti.
38,8 (mutatio-additio) : Reiterationem dividunt prius dicti repetitio, conduplicatio, interpretatio.
Prius dicti repetitio est quando quod in fine est, ex ira vel indignatione reiteramus vel ex quaecumque animi vehementia, ut hic :
Illud nobis supplicium contulit severitas ; severitas que non potuit verbis explanari ; explanari, quis enim mentis illius venenum explicaret ?
Et illud psalmiste :
O domine, quia ego servus tuus, ego servus tuus et filius ancille tue.

Jean de Garlande (Lawler 112)
Repetitio est cum ab uno eodemque uerbo in rebus dissimilibus et diuersis eadem principia sumuntur :
Te mens affatur presens, te lingua salutat,
Te uidet ista palam, te petit illa procul.

Addenda : Repetitio-anaphora (Arbusov 37-38)
Cicéron, *De Or.*, 3, 54 : Credunt improbis, credunt turbulentis, credunt suis.
Tacite, *Germ*.7 : Unde feminarium ululatus, unde vagitus infantium.
Ad matres, ad conjuges vulnera fuerunt.
Isidore, *Gramm*. 36,8.
Curtius 54.
Lausberg 612, 618, 629, 797 [9].

2. Conversio : motif identique repris en fin de différentes phrases

***Rhetorica ad Herennium* IV,19 (Achard 150)**
Conuersio est per quam, non, ut ante, primum repetimus uerbum, sed ad postremum continenter reuertimur [La reprise consiste non à répéter le premier mot (...) mais à reprendre, dans des phrases successives, le dernier mot], hoc modo :
Poenos populus Romanus iustitia uicit, armis uicit, liberalitate uicit.
Item : Ex quo tempore concordia de ciuitate sublata est, libertas sublata est, fides sublata est, amicitia sublata est, res publica sublata est.
Item : C. L [a] elius homo nouus erat, ingeniosus erat, doctus erat, bonis uiris et studiis amicus erat : ergo in ciuitate primus erat.
Item : Nam cum istos ut absolvant te rogas, ut peiurent rogas, ut existimationem neglegant rogas, ut leges populi Romani tuae libidini largiantur rogas.

Onulphe de Spire (Wattenbach 380, n°2)
Vana cavere, nociva cavere, profana cavere,
Teque juvet pluresque juvet, puerosque juvando
Sancta doce, divina doce, quia digna docendo
Carus eris, bene gratus eris, sapiensque fereris.
Complacet haec, juvat haec, decet haec conversio vera.

Marbode (Leotta 4, n°2)
Conversio est, per quam non, ut ante, primum repetimus verbum, sed ad postremum continenter revertimur ; hoc modo :
Tu solus Deus es, bonus es, pius es, sapiens es,
Qui terram portas, mare portas, sidera portas,
Quem mare, terra, polus nequeunt portare vel aer.

9. Curtius, abréviation pour : E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, rééd. 1956 / Lausberg, abréviation pour : H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grunglegung der Litteraturwissenschaft*, 2 vol. Münich, 1960.

Anonyme de St-Omer (Fierville 53, n°2)
Conversio est per quam non ut ante primum repetimus verbum, sed ad postremum continenter convertimus, hoc modo :
Quis vitium spernis te spernis, frivola spernis :
Mens tibi pura, caro tibi pura, scienta pura.

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 231)
O malum ! Miserum malum ! Miserabile malum !

Geoffrey de Vinsauf, S (Faral 321)
Conversio est quando in fine diversarum clausularum idem repetitur, ut hic :
Corpus idem, cor idem, quicquid inhaeret idem.

Evrard de Béthune (Wrobel 12)
Si circa finem, conuersio fiet ibidem :
Tu solus deus es, bonus es, pius es, sapiens es,
Qui terram portas, mare portas, sidera portas.

Evrard l'Allemand (Faral 351)
Sit decus ! Estque decus ; est sine fine decus.

Gervais de Melkley (Gräbener 16,7 et 158,7)
16,7 (conservantia-simplex narratio) : in fine
Similitudo literarum vel sillabarum in fine parit tum consonantiam, tum leonitatem.
Consonantia dupliciter consideratur : quandoque ex eo quod diversae dictiones eandem habent ultimam vocalem, ut :
Meis, ait
quandoque ex eo quod ultima vocalis et quicquid sequitur idem est, ut :
Venit, ait.
158,7 (contrarietas) :
Conversio est quando ordo observatus convertitur, ut hic :
Iste narrator non comedit ut vivat, sed vivit ut comedat.

Jean de Garlande (Lawler 112)
Repetitio a fine, uel conuersio, est quando ad postremum conuenienter reuertitur ad idem uerbum :
"Salue!" mens inquit ; sed vox, "Cur me fugis ?" inquit,
"Dic ubi dormit amor, dic ubi regnat amor".

Addenda : Conversio-antistrophe-epiphora (Arbusov 38-39)
Ovide, *Met*., 1, 361: Si te modus pontus haberet, te sequerer, conjux, et me quoque pontus haberet.
Cicéron, *De Or*., 3, 54, 207.
Lausberg 631, 20.

3. Complexio : répétition de motif au début et à la fin d'une phrase

Nous trouvons deux types de *complexio* dans les textes : un type "simple" (Alexandre de Villedieu, Matthieu de Vendôme) et un type plus "étoffé".

***Rhetorica ad Herennium* IV, 20 (Achard 151-152)**
Complexio est quae utramque conplectitur exornationem, et hanc et quam ante exposuimus, ut repetatur idem uerbum saepius et crebro ad idem postremum reuertamur
[L'embrassement unit les deux figures, la reprise, et celle que nous avons présentée avant : on y reprend le même mot et on y répète souvent le dernier], hoc modo :
Qui sunt qui foedera saepe ruperunt ? Kartaginienses. Qui sunt qui crudele bellum gesserunt ? Kartaginienses. Qui sunt qui Italiam deformauerunt ? Kartaginienses. Videte ergo quam conueniat eos inpetrare [idem Quint., Inst., IX, 3, 31 à propos de la *repetitio*]
Item : Quem senatus damnarit, quem populus Romanus damnarit, quem omnium existimatio damnarit, eum uos sententiis uestris absoluatis !

Onulphe de Spire (Wattenbach 381, n°3)
Qui sunt qui Domino sunt cari ? justa docentes.
Qui sunt qui justis sunt grati ? justa docentes.
Qui sunt qui vita potiuntur ? justa docentes.
Ergo stude pueros commissos justa docere :
Quam commendo tibi, quam precipio tibi, quam sic
Complectare, tibi placeat complexio vera.

Marbode (Leotta 4, n°3)
Complexio est, quae utramque complectitur exornationem, quam ante exposuimus, ut et repetatur idem verbum saepius et crebro ad idem postremum revertamur, hoc modo :
Qui sunt qui pugnant audaciter ? Andegavenses.
Qui sunt qui superant inimicos ?Andegavenses.
Qui sunt qui parcunt superatis ? Andegavenses.
Egregios igitur livor neget Andegavenses.

Matthieu de Vendôme (Munari 167, 6)
Epanalensis est vocabuli in principio versus positi in eiusdem terminatione replicatio ; unde Iuvenalis :
Crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit.

Anonyme de St-Omer (Fierville 53, n°3)
Complexio est que utramque continet exhortationem, ut repetatur idem verbum sepius et crebro ad idem revertatur, hoc modo :
Que res alludit oculis et mentibus ? Aurum.
Que res iustitie titulos obnubilat ? Aurum.

Alexandre de Villedieu (Reichling 165)
Principio finem facit epanalempsis eodem :
Nobis grata prius non sunt, modo congrua nobis.

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 231)
Cur tetigit te gustus Adae ? Cur unius omnes
Culpam flemus Adae ?

Geoffrey de Vinsauf, S (Faral 321)
Complexio est quando et in principio et in fine idem repetitur, hoc modo :
Hic formosus et haec, hic justus et haec, hic honesti
Cultor et haec, hic amans religionis et haec.

Evrard de Béthune (Wrobel 12)
Si facis utrumque, fiet complexio uere :
Qui sunt qui pugnant audaciter ? Andegauenses.
Qui sunt qui parcunt superatis ? Andegauenses.
Egregios igitur liuor negat Adegauenses.

Evrard l'Allemand (Faral 351)
Quis pius est ? Christus. Quis habet de virgine carmen ?
Christus. Quis mundus crimine ? Christus homo.

Jean de Garlande (Lawler 114)
Qui duo sunt unum ? Duo nos. Qui corpore distant
Non animo? Duo nos. Qui cor idem ? Duo nos.

Addenda : Complexio, Epanalempsis (Arbusov 39)
Juvenal 14, 139 : Crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit.
Math. 3, 6, 7 : Nescit amor pretium discernere, parcere nescit ; Nescit amor dispar dispariare genus (réunion, combinaison anaphore-anadiplose-

epanalempsis : symploke).
Cicéron, *De Inv.*, 1, 26 et 1, 37 67.
Isidore, *Gramm*., 36, 9 (epanalempsis).
Lausberg 633, 667.

4. Conduplicatio : Répétition d'un ou de plusieurs motifs dans une phrase

Cette figure est à distinguer de la *repetitio*, de la *conversio* et de la *complexio* (éd. G. Achard, p. 176, note 207), figures avec lesquelles la *conduplicatio* peut être regroupée comme chez Gervaise de Melkley. La *conduplicatio* peut par ailleurs et dans certains cas prendre la forme du *versus recurrentes* (exemple de Onulphe de Spire) ou de l'*epanodos*. Elle se rapproche également de l'*epizeuxis* (*geminatio*) et de la *symploke* (enlacement, combinaison). Enfin, la figure est aussi définie comme un procédé d'amplification chez Geoffrey de Vinsauf (variété de l'apostrophe dans le *Documenum de modo et arte dictandi et versificandi* : éd. E. Faral, p. 276). Jean de Garlande la mentionne à la fois dans son chapitre 6 concernant les *colores* et dans le chapitre 4 au sujet de l'amplification (*De partibus dictaminis - De arte ampliandi materiam* : éd. F. Munari, p. 76, v. 379-384). Il donne le même exemple et la même source pour la *conduplicatio* que Matthieu de Vendôme lorsqu'il décrit la *repetitio*.

***Rhetorica ad Herennium* IV, 38 (Achard 176)**
Conduplicatio est quom ratione amplificationis aut commiserationis eiusdem unius aut plurium uerborum iteratio [Le redoublement est la répétition d'un ou de plusieurs mots soit pour amplifier, soit pour émouvoir], hoc modo :
Tumultus, Gai Gracce, tumultus domesticos et intestinos conparat.
Item : Commotus non es cum tibi pedes mater amplexaretur, non es commotus?
Item : Nunc audes etiam uenire in horum conspectum, proditor patriae ? Proditor, inquam, patriae, uenire audes in horum conspectum ?
Vehementer auditorem commouet eiusdem redintegratio uerbi et uulnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perueniat in eandem partem corporis [La répétition d'un même mot frappe vivement l'auditeur et inflige une blessure particulièrement grave à la partie adverse, comme si un trait frappait à plusieurs reprises un même endroit du corps].

Onulphe de Spire (Wattenbach 385, n°21)
Vertat in hunc nostras nova conduplicatio voces.
Ora nichil metuas hominum, quos, perfide, fallis ?
Fallis, perfide, quos, hominum metuas nichil ora ?
Arbor inutilis es, radix nunc arida torpes.

Te manet atra nimis, michi crede, miserrime, poena.
Multa tibi cumules, rapias : pereunt tibi cuncta.
Flendo tibi veniam cito quere, cito datur illa.
Multa tibi metuas, metuas inquam tibi multa.
Alta petis, scelus est ; scelus est, inquam, petis alta.
Ista miser fugias ; fugias inquam, miser ista.

Marbode (Leotta 20, n°25)
Conduplicatio est, cum rationis amplificationis aut miserationis eiusdem unius aut plurium verborum iteratio fit, hoc modo :
Tune patrem gladio, crudelis nata, necasti ?
Tune patrem, pro quo fuerat tibi mors obeunda ?
Num refugis lucem, fex et contagio vitae ?
Num refugis ? Numquid si index parcere vellet,
Non tibi deberes manibus consciscere mortem ?

Anonyme de St-Omer (Fierville 56, n°25)
Conduplicatio est cum ratione amplificationis aut miserationis unius aut plurium verborum imitatio fit, hoc modo :
Improbe, quid tractas scelus ? Improbe, nonne vereris ?
Intuitus speculum divini nonne vereris ?

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 233)
Proditor humanae naturae, proditor inquam,
Vis ubi nunc tua ? Vis ubi ? Mors tua vincula rupit.
Rupit vi mira tua vincula mors sua. Quam mors
Felix ! Quam felix mors ! Illa, redemptio nostra.

Geoffrey de Vinsauf, S (Faral 324)
Conduplicatio est quando motu irae vel indignationis idem conduplicamus verbum :
Tune patrem gladio crudelis nata necasti ?
Tune patrem, pro quo tibi mors fuerat subeunda!

Geoffrey de Vinsauf, Documentum de modo (Faral 276)
Conduplicatio est color quando idem verbum conduplicamus, quod contingit variis ex causis, quando ex dolore, quando ex amore, quando ex indignatione. Ex dolore, ut in Virgilio :
Anna soror, quae me suspensam in somnia terrent,
Anna soror ?

Ex amore, ut in Ovidio [Met., I, 504] :
Nympha, precor, Peneia, mane : non insequor hostis.
Nympha, mane.
Ex indignatione, ut in Juvenali [Sat., VI, 641] :
Tune duos una saevissima vipera coena?
Tune duos ?
Similiter et hic :
Tune patrem gladio crudelis nata necasti,
Tune patrem ? Est quae causa tuae dignissima poenae ?
Nonne fugis lucem, faex et contagio vitae,
Nonne fugis ?

Evrard de Béthune (Wrobel 15)
Conduplicatio fit oratio conduplicata :
Tune patrem gladio, crudelis nate, necasti ?
Tune patrem ? Numquid mors patris mors tua ? Numquid ?

Evrard l'Allemand (Faral 355)
Dic, homo perdite, perdite dic, cur negligis illum,
Illum, qui pro te mortis amara bibit ?

Gervais de Melkley (Gräbener 38,19-39)
Conduplicatio est quando motu ire vel indignationis vel alicuius anxietiatis principium iteramus, ut hic :
Tune duos una saevissima vipera cena ?
Tune duos ?
Bernardus in Paricidali :
Filius ille tuus, cuius rationis acumen
Actus mirari, verba probare soles ;
Filius ille tuus, de quo quoque livor et hostis,
De quo mentiri Fama vel ipsa timet ;
Filius ille tuus, qui praedicat orbis et omnis
Que sub septeno climate terra iacet.

Jean de Garlande (Lawler 76)
Conduplicatio materiam elongat. Conduplicatio est color rhetoricus quando sub interrogatione una dictio uel due repetuntur in fine orationis que ponebatur in principio, ut in Iuuenale :
Tune duos una, seuissima uipera, sena ?
Tune duos ?

Jean de Garlande (Lawler 122)
Conduplicatio est iteratio eiusdem causa ampliationis aut admirationis :
Numquid sepe leges uersus a me tibi uersos,
Numquid ? Nonne petis quod peto, nonne petis ?

Addenda : Conduplicatio (Arbusov 40)
Lausberg 612.

4. bis Epizeuxis, geminatio : répétition d'un ou de plusieurs motifs dans une phrase

Autre forme de la *conduplicatio* (e*pizeuxis* : addition, adjonction ; *geminatio*: redoublement).

Matthieu de Vendôme (Munari 168-169, 8)
Epyzeusis est eiusdem diccionis in eodem versu ad maiorem expressionem affectus immediata geminatio, ut apud Virgilium [En., IV, 660] :
Sic, sic iuvat ire sub umbras.
Vel sic de fuga amicae simulatoria, ut amans uberius torqueatur :
Flora fugit, fugit ut redeat, sententia mentis
Fronte latet : fugiens corpore, mente redit.

Alexandre de Villedieu (Reichling 165)
Unius est epizeuxis geminatio verbi
Significantis idem : me, me petit ultio digna.

Addenda : Epyzeuxis, geminatio (Arbusov 39-40)
Vulgate : *Jes.*, 64, 10 : Secretum meum mihi, secretum meum mihi, vae mihi; praevaricantes praevaricati sunt, et praevaricatione transgressorum praevaricati sunt.
Virgile, *En.*, 4, 660 : Sic, sic juvat ire sub umbras.
Isidore, *Gramm.*, 36, 10 : Sic, sic iuvat ire.
Cicéro, *De Or.*, 3, 54, 206.
Lausberg 616-618, 710.

5. Gradatio : répétition d'un même motif sur des degrés différents (marche)

***Rhetorica ad Herennium* IV, 34 (Achard 170-171)**
Gradatio est in qua non ante ad consequens uerbum descenditur quam ad superius ascensum est [Il y a gradation quand on ne passe pas au mot suivant avant d'avoir repris le précédent] , hoc modo :
Nam quae reliqua spes manet libertatis, si illis et quod libet licet, et quod

licet possunt, et quod possunt audent, et quod audent faciunt, et quod faciunt uobis molestum non est ?
Item : Non sensi hoc et non suasi ; neque suasi et non ipse facere coepi ; neque facere coepi et non perfeci ; neque perfeci et non probaui.
Item : Africano uirtutem industria, uirtus gloriam, gloria aemulos conparauit.
Item : Imperium Graeciae fuit penes Atheniensis ; Atheniensium potiti sunt Spartiatae ; Spatiatas superauere Thebani ; Thebanos Macedones uicerunt qui ad imperium Graeciae breui tempore adiunxerunt Asiam bello subactam.
Habet in se quendam leporem superioris cuiusque crebra repetitio verbi, quae propria est huius exornationis [La répétition constante, qui caractérise cette figure, a une certaine élégance].

Onulphe de Spire (Wattenbach 384, n°16)
Quos agit ambicio - quid enim non audeat illa ?
Progrediendo gradus tibi nostra gradatio monstret.
Quod male concipiunt, mox audent ; inde quod audent
Incipiunt : quod et incipiunt, non segniter implent.
Quod simul implerunt, ubi lex, ubi regula vindex ?
Si cupis ulcisci scelus hoc, si quod cupis audes,
Quodque ferox audes, actu complere laboras,
Hic labor invidiam parit, invidiaque manente
Sevit atrox odium, fera post odium mala crescunt.
Ergo tace, tacitusque dole : dolor iste coronam
Multiplicando tibi, movet illis judicis iram.
Hinc fortis, justus, prudens eris atque modestus.

Marbode (Leotta 14, n°17)
Gradatio est, in qua non ante ad consequens verbum descenditur, quam ad superius ascensum est, hoc modo :
Hic quamcumque videt cupit et quamcumque cupivit
Allicit ; allectam vitiat, prodit vitiatam.
Ni virtus laudem, laus invidiam peperisset,
Androgeus sospes ad Gnosia regna redisset ;
Sed virtus laudem, laus invidiam generavit,
Invidiae telis pars hunc superata necavit.

Anonyme de St-Omer (Fierville 55, n°17)
Gradatio est in qua non ante ad consequens verbum descenditur quam ad superius concessum est :
Mel video : visum cupio ; contingo cupitum ;
Tactum laudo ; paro laudatum ; gusto paratum.

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 232)
Servus qui damnat dominum, damnatur ab illo.
Sic in eo juste damnatio desiit a quo
Coeperat. Hostis enim primus damnaverat Evam,
Eva secunda virum, vir tertius omne quod ejus
Stirpis erat, stirps quarta Deum, Deus ultimus hostem,
Cui mors ipse fuit ; fuit et sic profuit orbi ;
Profuit et patuit ; patuit, quia cuncta redemit.

Geoffrey de Vinsauf, S (Faral 323)
Gradatio est quando gradatim fit decensus. Gradatio quoque fit dupliciter. Fit enim per resumptionem dictionis praecedentis, quandoque per inflexionem ipsius. Per resumptionem dictionis praecedentis, ut hic :
Venit et invenit, invenit et addidit arma,
Addidit et rabies tota Robertus erat.
Per inflexionem ipsius, ut hic :
Ira movet litem, lis proelia, proelia mortem,
Mors lacrimas, lacrimae numina, numen opem.

Evrard de Béthune (Wrobel 13)
De uoce in uocem descende, gradatio fiet :
Hic quamcunque uidet cupit et quamcunque cupiuit
Allicit, allectam uitiat, prodit uitiatam.

Evrard l'Allemand (Faral 354)
Te capit, et captum sternit, stratumque catenat,
Teque catenatum ducit ad ima laci.

Gervais de Melkley (Munari 20)
(conservantia-simplex narratio) Gradatio similiter, que a Donato metalempsis dicitur, quandoque fit per inflexionem, quandoque per resumptionem.
Inflexio tum fit casus in casum, ut hic :
Ira movet litem, lis prelia, prelia mortem,
Mors lacrimas, lacrime numina, numen opem.
Tum fit unius partis in aliam, ut hic :
Sic solatur amor : urunt solatia, lenit
Ustio, lenimen angit et angor alit.
Hec introducit annominationem.
Per resumptionem fit, ut hic :
Venit et invenit, invenit et addidit arma,
Addidit et rabies tota Robertus erat.

Repetitionem prohibent quidam ternarium excedere, sed certe inveniam forte quaternarium, quem non audeam condempnare.

Jean de Garlande (Lawler 122)
Gradatio est quando prius non ad consequens uerbum descenditur quam ad superius :
Sed non uersutum furem noui ; neque noui,
Nec mea seruaui, sed mala multa tuli.
Et mala multa tuli, mihi nec caui ; neque caui,
Nec mihi profeci, mente nec Argus eram.

Addenda : Gradatio (Arbusov 47)
Virgile, *Buc.* 2, 63 : Torva leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam.
Isidore, *Gramm.* 37, 15 (*De tropis*) : Metalempsis - tropus a precedente indicans, quod sequitur, ut [Persius, *Sat*. 3] : Inque manus chartae nodosaque venit arund. Nam per manum verba, per arundinem litterae significatae sunt [Per manum, chartam et arundinem litterae significatae sunt].
Meinhard von Bamberg, *Ep*. M19 (Erdmann) : Destitutum...excepi, exceptum teneo ; H 71: Aetas... etiam sexus, neque solum sexus, sed etiam natura, neque natura tantum, sed etiam patria sua.
Otto von Freising, *Chron*. 8, 20, 422.
Lausberg 568, 623-624, 747.

6. Epanodos : combinaison premier-dernier / dernier-premier (retour)

Figure proche de la *conduplicatio* (réunion *anaphora* et *epiphora*), l'*epanodos* se rapproche également des *versus recurrentes* (voir la *conduplicatio* chez Onulphe de Spire). Le procédé n'est pas décrit en tant que tel dans les arts poétiques et la figure est difficile à identifier dans les nomenclatures antiques et médiévales, tenant à la fois de l'épanadiplose et de l'antimétabole.

Addenda : Epanodos (Arbusov 39)
Vulgate, *Ezech*. 7,6 : Finis venit, venit finis.
Hildebert de Tours, *Hist. Rom.* (1106) : Ille labor, labor ille ruit, quem dirus Araxes, Extantem tremuit et cecidesse dolet ...
Lausberg 629.
Manitius 3, 863 [10].

10. Manitius, abréviation pour : K. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur der Mittelalters*, 3 vol., Münich, 1911-1931.

7. Anadiplosis : motif semblable repris en fin de phrase puis au début de la suivante.

Comme l'*epanodos*, l'anadiplose se combine avec d'autres techniques de répétition comme la *repetitio*, la *conversio*, la *complexio* ou la *conduplicatio*. Elle est peu décrite dans les arts poétiques.

Matthieu de Vendôme (Munari 168, 7)
Anadiplosis est repetita prolatio diccionis quae terminalis prioris versus est in principio subsequentis, ut in Bucolicis :
...sit Titirus Orpheus, Orpheus in in silvis, inter delphinas Horion.
Horem autem trium scematum tale poterit esse familiare exemplum :
Nescit amor pretium discernere, parcere nescit ;
Nescit amor dispar dispariare genus :
Ecce in hoc exemplo est anaphora, quia in principio utriusque versus hoc verbum "nescit" iteratur ; item est ibi epanalensis : idem enim verbum, scilicet "nescit", in principio versus positum in eiusdem fine replicatur; item ibidem est anadiplosis : diccio enim in fine versus posita in principio sequentis iteratur.

L'anadiplose se combine ici avec la *repetitio* et la *complexio*.

Alexandre de Villedieu (Reichling 164)
Fiet anadiplosis verbi geminatio, quando
Principium clausae fit idem cum fine prioris :
Nummis istorum caret alter et alter abundat.

Addenda : Anadiplose-anastrophe (Arbusov 40)
Ovide, Met. : Quamquam sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.
Curtius 416.
Lausberg 462, 619, 713-716.

8. Commutatio : échange entre les voix (chiasme, repetitio diversae vocis)

***Rhetorica ad Herennium* IV, 39 (Achard 177-178)**
Commutatio est cum duae sententiae inter se discrepantes ex transiectione ita efferuntur ut a priore posterior contraria priori proficiscatur [On parle de commutation quand deux pensées contradictoires sont exprimées par une permutation de termes de sorte que la seconde découle de la première tout en la contredisant], hoc modo :
Esse oportet ut uiuas, non vivere ut edas.
Item : Ea re poemata non facio, quia cuiusmodi uolo non possum, cuius modi possum nolo.

Item : Quae de illo dicuntur dici non possunt, quae dici possunt non dicuntur.
Item : Poema loquens pictura est, pictura tacitum poema debet esse.
Item : Si sultus es, ea re tacet ; non tamen si taces, ea re stultus es.

Onulphe de Spire (Wattenbach 386, n°23)
His modo postpositis, quae forsan frivola dicis,
Frater amande, tuam pascant mea carmina mentem.
Quae quia non valeo tibi mittere qualia vellem,
Talia jure velim tibi mittere qualia possum.
Tu quoque si nequeas ea quae cupis, incipe velle
Quae potes : hoc ratio docet, hoc sapiencia dictat.

Marbode (Leotta 20, n°26)
Commutatio est, cum duae sentantiae inter se discrepantes ex traiectione ita efferuntur, ut a priore posterior contraria priori proficiscatur, hoc modo :
Nulla tacenda loqui vel nulla loquenda tacere,
Quis sapiens iubeat, cum supra nos sit utrumque ?
Quisve iubens sapiat, cum quod iubet, hoc nequit ipse ?

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 233)
O quam pia Christi
Gratia ! Quam grata pietas !

Evrard de Béthune (Wrobel 15)
Commutatio fit uerbis sententia uersa :
Nulla tacenda loqui uel nulla loquenda tacere.
Quis sapiens iubeat quisue iubens sapiat ?

Evrard l'Allemand (Faral 355)
Sed vitanda petis, miserande, petendaque vitas,
Et fugienda facis, et facienda fugis.

Jean de Garlande (Lawler 124)
Commutatio est cum sentencie discrepant ut a priore posterior contraria proficiscatur :
Quem retinere uolo nequeo retinere sodalem ;
Quem uero teneo, non tenuisse uolo.

Addenda : Commutatio (Arbusov 57-58)
Quint., 9,3,85: Esse oportet ut vivas, non vivere ut edas.
Ovide, *Ars am*. 2, 24 : Semibovemque virum semivirumque bovem.

Cicéron, *Pro Tullio*, 20 : Qui te neque debent adiuvare si possint, neque possunt si velint. *Brut*. 287 : Imitare neque possim si velim, nec velim fortasse si possim ; 145 : eloquentium iuris peritissimus Crassus, iuris peritorum eloquentissimus Scaevola.
Otto von Freising, *Gesta* 1, 65: Nonnulli...scandalizati mirantur, mirando scandalizatur.
Meinhard von Bamberg, *Ep*. M24 : Dum stulti periti videri volunt, ipsi peritis stultissimi, ut sunt, videntur - *Ep*. M14 : O vera beata unitas, o vera una beatitudo - *Ep*. M16 : Et secura gloria et gloriosa securitas.
Lausberg 665, 801.

9. Isocolon (conpar) : accouplement de phrases de longueurs égales

Figure concernant la période avec : *membrum* (*colon*), *articulus* (*comma*) et *continuatio* [*Rhetorica ad Herennium* IV, 26-27 : éd. G. Achard, pp. 159-162]

***Rhetorica ad Herennium* IV, 27 (Achard 162)**
Conpar appellatur quod habet in se membra orationis se quibus ante diximus, quae constent ex pari fere numero syllabarum. Hoc non denumeratione nostra fiet - nam id quidem puerile est - sed tantum adferet usus et exercitatio facultatis ut animi quodam sensu par membrum superiori referre possimus [On dit qu'il y a balancement quand les membres de phrases dont nous avons parlé plus haut - *membrum*, *articulus* et *continuatio* - comportent à peu près le même nombre de syllabes. On n'obtiendra pas cette figure en comptant, ce serait puéril, mais l'usage et l'entraînement nous procureront une telle aisance que nous pourrons, par une sorte d'instinct, trouver un membre de phrase de même longueur que le précédent], hoc modo :
In proelio mortem parens obpetebat, domi filius nuptias conparabat ; haec omina grauis casus administrabant.
Item : Illi fortuna dedit felicitatem, huic industria uirtutem conparauit.

Anonyme de Saint-Omer (Fierville 64, n°81)
Conpar dicitur quod habet in se membra orationis de quibus ante dicimus, que constant ex pari numero sillabarum, hoc modo :
Turba colorum, plebs violarum, pompa rosarum
Induit hortos, purpurat agros, pascit ocellos.

Geoffrey de Vinsauf, Pn (Faral 232)
Ne forte procellae
Nos mergant gravitate sua, servemus honesta
Et mala vitemas ; quia virtus optima rerum,
Pessima res vitium, nihil aeque perniciosum.

Evrard l'Allemand (Faral 353)
Sit tibi pura fides : pollent pietate fideles ;
Sit tibi spes melior ; sit tibi firmus amor

Jean de Garlande (Lawler 116)
Conpar in numero sillabarum :
Me fortem cepit in mollibus edita uilla,
Florida deliciis, imperiosa uiris.

Addenda : Isocolon (Arbusov 74)
Tertullien, *Apol*. 46 : Philosophus famae negociator / Verborum et factorum operator / Rerum destructor / Veritatis interpolator et furator.
Augustin, *Sermo* 219 : Denique : istum caritas / Illum iniquitas / Istum Christinnus vigor / Illum diabolicus livor / Nequauqam dormire in hac celebritate permittit.
Augustin, *Sermo* 191 : Ut esuriret panis (d. i. Christus), ut sitiret fons, Dormiret lux…In ligno fundamentum suspenderetur, Virtus infirmaretur, Saluus vulneraretur, Vita merereturr.
Sidoine Apollinaire, *Ep*. II 1, 2 : Aperte invidet, Abjecte fingit, Serviliter superbit ; Indicit ut dominus, Exigit ut tyrannus.
Curtius 84, 304.
Lausberg 719-754.

Annexe V
Analyse musicale : modes de lecture

A. Glossaire : procédés de répétition

1. La répétition de notes et de motifs

-Anadiplosis motif semblable en fin de phrase puis au début de la suivante
-Color in ordinatione (**sono ordinato**) répétition au sein d'une seule voix d'une note dans un motif progressivement étagé sur une quinte ; succession de formules parallèles (Jean de Garlande)
-Commutatio (**repetitio diversae vocis**) chiasme, échange entre les voix (Jean de Garlande)
-Complexio répétition de motifs au début et à la fin
-Conduplicatio répétition d'un ou de plusieurs motifs dans un membre de phrase et **epizeuxis**, **geminatio** adjonction, addition (autre forme de la *conduplicatio*)
-Conversio motif identique repris en fin de différentes phrases
-Epanodos premier-dernier / dernier-premier : retour
-Florificatio vocis répétition d'une ou de plusieurs notes dans un mouvement mélodique conjoint (Jean de Garlande)
-Gradatio répétition d'un motif identique sur des degrés différents
-Imitations motifs repris en entrées successives à différentes voix
-Repetitio motif identique repris en début de différentes phrases

2. La répétition de phrases

Duplications :
-**différée** reproduction parfaite ou imparfaite n'intervenant pas immédiatement
-**parfaite** reproduction d'une phrase à l'identique
-**imparfaite** (***isocolon***) accouplement de phrases de longueur égale sur le principe de "l'ouvert-clos" (construction symétrique)

B. Termes, signes et numérotation

1. Les termes

arrgt. arrangement
C Consonance
c. clos (D ou d)
D détente = intervalles de quarte, quinte et octave selon les relations des voix supérieures avec le ténor
d détente = sixte ou tierce (majeures ou mineures) selon les relations des voix supérieures avec le ténor
Diss. Dissonance
Dupl. voix de *duplum*
dvt. développement, développé
marche mouvement mélodique contraire ou parallèle "note contre note", proche de la *gradatio*
mél. mélodie, mélodique
mvt. mouvement
o. ouvert (T ou t)
Quadr. voix de *quadruplum*
T tension = intervalles de seconde, septième, neuvième (majeures ou mineures) selon les relations des voix supérieures avec le ténor
t tension = sixte ou tierce (majeures ou mineures) selon les relations des voix supérieures avec le ténor
Tripl. voix de *triplum*

Intervalles :

M majeur
m mineur
2nde seconde
3ce tierce
4te quarte
5te quinte
6te sixte
7e septième
8ve octave
9e neuvième
10e dixième
11e onzième

2. Signes et numérotation

= semblable, identique
*** / *' / *'' / + / +' / +''** signes utilisés pour les similitudes mélodiques. Le signe * est utilisé pour tout renvoi, rappel ou correspondance.

Chiffres romains : les grandes parties de l'*organum*.
Chiffres arabes : sous-parties.

Index

Index des noms de personnes

ADAM de SAINT-VICTOR 12
ALBERT LE GRAND 247-248
ALCUIN 109, 141
ALEXANDRE DE VILLEDIEU 11, 21, 38-39, 93, 109, 138-139, 147, 240-241
AMERUS 38
Anderson, Gordon 108
ANONYME IV 18-20, 22, 37-38, 42, 45, 61-63, 78, 83-91, 92-100, 101-103, 108, 119-125, 128-131, 133, 141, 257-258, 261
ANONYME VII 241
ANONYME DE SAINT-EMMERAM 38, 78-91, 108
ANONYME DE SAINT-OMER 145, 147, 152-153
Apel, Willi 62
ARISTOTE 84, 248-249, 251
ARISTOXENE 77

Baltzer, Rebbecca A. 98
BEDE 147
BERNARD DE CHARTRES 142
Besseler, Heinrich 61
Birkner, Günter 61
BOECE 111
BONAVENTURE 143
Bourgain, Pascale 137, 249
Bukofzer, Manfred 62
Busse-Berger, Anna-Maria 131

Carolus-Barré, Louis 253
Carruthers, Mary J. 141, 143, 243-244, 250, 252, 254
Chenu, Marie-Dominique 86
CICERON 11, 138, 141, 145, 149,151, 247
Coussemaker, Charles E. de 93
Cullin, Olivier 101, 111, 132
Curtius, Ernst R. 137

DAVID 124
De Bruyne, Edgar 12, 144
DIETRICUS 38
Dittmer, Luther 61
Deslile, Leopold 93, 252
DONAT 77, 139, 141, 147

ECKEHARD IV 145
Eggebrecht, Hans H. 62
EUDES DE SULLY 27-30, 103
EVRARD DE BETHUNE 11-12,109, 126, 139, 244
EVRARD L'ALLEMAND 144-145, 147-148, 151-153

Faral, Edmond 14, 154
Flotzinger, Rudolph 62, 131
FRANCON DE COLOGNE 38, 61, 78, 82, 108

Gallo, Alberto F. 114
GEOFFREY DE VINSAUF 12, 126, 133, 139, 144-148, 151-154, 243, 246-248, 250
GERVAIS DE MELKLEY 11, 133, 144-145, 147-149, 244-245
Gilson, Etienne 109
GUIDO D'AREZZO 77, 118,129, 154

Gurlitt, Wilibald 130

Handschin, Jacques 61, 98
HERENNIUS (*Rhetorica ad Herennium*) 126, 138, 140-141, 146-150, 247-249, 255
HORACE 146, 151
Huglo, Michel 33, 108, 241
Hugues, Andrew 93
HUGUES DE SAINT-VICTOR 243-244
Husmann, Heinrich 32, 61

Immel, Steven 36-37

Jammers, Ewald 37
JEAN D'AFFLIGHEM 77, 111
JEAN DE GARLANDE 18, 20-22, 37-38, 40, 42-43, 45, 63-64, 67, 77-91, 100-103, 108-119, 122, 124-125, 127-131, 133, 139, 145, 147-148, 151-153, 160-162, 186, 241, 255,257-261
JEAN DE SALISBURY 93, 138, 142
JEROME DE MORAVIE 38, 112
JEAN LEGUISE 141

Karp, Theodore 62
Kelly, Douglas F. 144-145, 151

LAMBERTUS 38, 78, 108
LEONIN 9, 18-19, 49, 62, 92-95, 97-99, 240
LEO, LEONINUS (voir LEONIN)
LORENZO VALLA 240
Ludwig, Friedrich 61, 122-123

MARBODE 145, 147, 150
MATHIAS DE LINKÖPING 144-145
MATTHIEU DE VENDOME 139, 144-148, 150-152, 240
MAURICE DE SULLY 30
Murphy, James J. 145

ONULPHE DE SPIRE 144-145, 147

Panofsky, Erwin 12
PEROTIN 9, 18-19, 49, 92-95, 98-99, 124
PEROTINUS (voir PEROTIN)
PETRUS (*cantor*) 95
PHILIPPE AUGUSTE 44
PHILIPPE le CHANCELIER 12
PIERRE DE CAPUANO 30
Pinegar, Sandra 241
PRIMAT (chanoine) 252
PRISCIEN 77, 139, 147
PYTAGORE 10

QUINTILIEN 77, 138, 140-141, 147, 243, 247-249

Rankin, Susan 60
Reckow, Fritz 41-42, 62, 130
Reimer, Erich 62, 108
Ricoeur, Paul 231
Rigolot, François 149
ROBERT DE COURSON 77
ROBERT DE SABILON 19
Roesner, Edward H. 34, 63, 74, 96, 98
RUTILUS LUPUS 147

SAINT AUGUSTIN 9, 13, 149
SAINT DENIS 34
SAINT DOMINIQUE 140
SAINT JEROME 149
Sanders, Ernst H. 62
Schick, Hartmut 36
Schneider, Marius 37
Seay, Albert 112
SENEQUE 126

SERLON DE WILTON 126
Smits van Waesberghe, Joseph 130
Suhamy, Henri 242

THIERRY DE CHARTRES 142
THOMAS D'AQUIN 248, 251
Tilliette, Jean-Yves 149, 151, 154
Tischler, Hans 62
Treitler, Leo 36-37, 58, 62, 65, 130, 241

VIRGILE 147, 149, 152

Waite, William G. 61, 110, 242
Wilson, David F. 122
Wright, Craig 32, 37, 64, 97, 99-100

Yates, Frances A. 141
Yudkin, Jeremy 41, 79-80, 84, 121

Zaminer, Fred 36-37, 62
Zumthor, Paul 250

Index des termes techniques

A

affirmation (figure) 152
abbreviatio 94, 98-99, 146
ad res 151, 250, 254-255, 261
ad verba 151, 250, 261
amplification 146, 152-155, 202-203
anadiplosis 22, 128, 184-185, 315, 333, 337
antécédent-conséquent (ouvert-clos) 58, 65-67, 74, 87, 90, 199, 203, 211, 217
apostrophe 152

B

bloc 203, 209-213

C

cantus 118
catena 254
chiasme voir : *commutatio*
circuitio, circumlocutio (périphrase) 152-154
clausula (clausule) 34-35, 78, 94-95, 131, 217
color 10-11, 18, 20-21, 89-91, 101, 103, 111-119
color dicendi 149
colores 11, 18, 20, 22-23, 101, 103, 111-119, 120-124, 124-129, 144-155, 246
colores rhetorici 313-336
color in ordinatione 22, 114-115, 160-161, 337
commutatio (*repetitio diversae vocis*, chiasme) 22, 55, 58-59, 67, 116, 128, 186-188, 249, 314, 316, 333-335, 249
comparaison (figure) 152
complexio 22, 128, 171-174, 313, 315, 325-326, 337
compositio 244
conductus (conduit) 33, 59, 94, 115
conduplicatio 22, 128, 152, 175-177, 314-315, 326-329, 337
conversio 22, 127-128, 313, 315, 322-324
copula 40-44, 65, 69, 76, 79-81, 87-90, 111
currentes 89, 121

D

déchant-*discantus* 40-42, 76, 82, 87-91, 111
-"développé" 50
-*recta mensura* 62
description (figure) 152
différenciation 203-209, 213
digression (figure) 252
divisio 103, 131, 242-244, 246
dupla 49, 62, 96,125, 217
duplication 23
-parfaite 195-197, 201, 337
-imparfaite 197-201, 337
-différée 200-201, 337

E

elocutio 22, 147, 149, 152, 155
eloquentia 109
endroits-clés 228
epanodos 22, 128, 181-183, 315, 332, 337

epizeuxis-geminatio 131, 152, 314-315, 329, 337
expolitio 152
exponere reverenter 86

F
figura 67, 79-84, 89, 91, 103, 260
florificatio vocis 64, 114-115, 160-163, 337
flos harmonicus 64

G
genus 42, 79
gradatio 22, 127-128, 177-180, 217, 315-316, 329-332, 337

H
homéotéleute 77

I
imitatio 85, 149
imitations 22, 54, 188-192, 337
intentio 255
interpretatio 152
inventio 145, 154
isocolon 69, 90, 128, 208, 255, 314-317, 335-337

L
longa florata 64, 89, 121
(duplex) longa florata 89, 121

M
marche mélodique 55, 57-58, 69
materia 150-151 154
macro-forme, micro-forme 213
modes :
-rythmiques 10, 21, 38-40, 93, 102, 231, 241-245
-anglais, standard 67-73
-irréguliers 89
modus 21, 241, 243
-rectus, non rectus 42, 63, 82, 87, 90
modus operandi 258
musica mensurabilis 9-10, 18, 21-22, 35, 38-43, 61, 76-91, 12-103, 108, 132, 241, 245, 258, 260

O
ordinatio 151
ordo, ordines 38-40, 69-71, 74, 78, 103, 131, 220, 227, 230, 232, 234
organum 27-3, 40-42 et *passim*
-cum alio 41-42, 111, 125
-duplum 62
-in speciali 88
-per se, purum 61-63, 76, 111, 121, 125
-specialiter dictum 41
ornatus 13, 78, 122, 127, 147, 150, 152, 252

P
pause, *pausatio* 83
plain-chant 17, 28
plica 89, 121
prosa 59
prosopopée 152
pulchrum 78, 91, 120, 124, 129, 246
puncta 78-85, 90, 94

R
repetitio 20, 111-119, 122, 124-129, 163-168, 313, 315, 319-322, 337
repetitio diversae vocis : voir *commutatio*
reverberatio 64

S
similitudo 254-255
sine littera (notation, style de déchant) 20, 22, 43, 76, 82-83, 102, 228
species 41-42, 78-79, 111
stimuli codex 255

T

tension-détente 66, 74, 223-227
tripla et *quadrupla* 33-35 et *passim*
trope 126, 313-314

V

variation 202-203
versus 59
-reciproci 77
volet 203, 209-213